

معالم الحداثة



صورة الرحيل ورحيل الصورة

دراسة في شعر المتنبي

خالد الوغلاني

دار الجنوب للنشر - تونس


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

معالم الحداثة

سلسلة يُديرها

عبد المجيد الشرفي

صورة الرحيل ورحيل الصورة

دراسة في شعر المتنبي

خالد الوغلاني

دار الجنوب للنشر - تونس

79 نهج فلسطين 1002 تونس
ISBN 9973-703-—77— 4

الإهــــــداء

إليها وقد احتضنت قلق هذا الكتاب بما
أوتيت من سكينة المحبّين وصبر الأنبياء.
إلى زوجتي مع خالص الشكر والعرفان.

المؤلّف

تـقـديـم

المتنبّي أيضا....المتنبّي مرّة أخرى....المتنبّي دائما....

ركام هائل من الدّراسات والمقالات والشّروح والتّعاليق، تتراكم منذ سحيق العصور وغائر الدهور، كالمعاد من الكلام المكرور، هذه تنسخ تلك وتلك تسلخ أخرى....وبينها يبقى أبو الطّيب غائما، ساخرا، ناظرا من علياء الشّعر نظرة المتعالي عن أودية التّسطيح وسهول البساطة المريحة. وأنّى لمن سكن الفجاج العميقة أن يدرك روعة الأعالي؟

يشدّك المتنبّي إليه شدّا، وينزع عنك سالف اطمئنانك إلى موروث الصّور وجامد المعاني، فيهدم فيك عمود شعرك وهو إليه ينتسب، ويصيبك من كلّ ذلك دوار، فإذا أنت في حيرة الفاقد "إيمانه" الشّعريّ فإذا بصرك الآن حديد. وتحاول إدراك هذا الذي لا يكاد يدرك وهو يهزّ نفسك هزّا فيطربك أو يشجيك، ولكنّ القدرة تخونك والحيرة تلفحك، فإذا أنت العاجز عن تفسير أقرب مشاعرك إليك، الحائر في تبرير طربك لهذا الذي "حارت البريّة فيه" وهو مستحدث من لغة وكلام.

أرأيت إلى اللّغة كيف تستحيل سرّا عصيّا، وهي هي، إلاّ أن يتغيّر التّصريف والتّنظيم؟ والحقيقة أنّ الشّعر "ضرب من النسج، وجنس من التّصوير"، "رسم بالكلمات"، وقلب للسّمع إلى بصر. ولذلك طاشت سهام أولئك الذين حاولوا إدراك شاعريّة أبي الطّيب من خارج شعره بل لعلّهم أساؤوا إلى الشّاعر من حيث أرادوا تمجيده، وابتعدوا عمّا كانوا إليه يقصدون، فظلموا الشّعر إذ فسّروه بما ليس منه ولا فيه.

ولقد كانت هذه الدّراسة الطّريفة مجازفة من لدن صاحبها، وهو يروم الكشف عن سرّ إبداع أبي الطّيّب وحضوره فينا، وسط هذا الخضمّ من البحوث ولكنّها مجازفة لذيذة، لأنها تسلك مسلك بعض الدّراسات الجادّة التي بدأت تظهر باحتشام وإصرار في آن، غايتها تصحيح الرّؤية النّقدية، وتصويب القراءة إنّ محاولة البحث في جوهر الصّورة الشّعرية، وإدراك سرّها وخصائصها اللّطيفة رهان صعب، ولكنّه خطوة هامّة في طريق الكشف الصّبور المتأنّي عن عمليّة الإبداع الشعري.

ولقد نجح الباحث في اقتناص صورة الرّحيل في شعر المتنبّي، ما بين الوعي بها وغايتها، وإدراك رحيل الصّورة من خلال بنائها بين الحال والارتحال، وبين المثل والمثال. ولعلّ طرافة الدّراسة تكمن في كونها لم تقتصر على مضمون يلبسه الباحث قصيدة المتنبّي متى شاء وكيفما أراد بل استندت إلى بناء فنّي أكّد رحيل الصورة من المشابهة إلى المبالغة وصولا إلى المقابلة والتّضادّ. فكأنّ شكل المضمون، ومضمون الشّكل يتضافران *ويلتحمان بروح الشاعر، فتكون القصيدة -كصاحبها- على قلق "كأنّ الرّيح تحتها"*، رحلة بحث لا يني عن *مجد القصيدة، وعن بكر الصّور* وجديد الصّياغة ...رحلة البحث عن الغربة والغرابة.

تُرى أيكون دُوار القارئ أو اهتزازه أو طربه، نابعا من رحيل الشّاعر المزدوج هذا ؟

ولكن، متى ينتهي الكلام على الكلام ؟. وهل ينتهي، إذا كان الحديث عن المتنبّي؟

نصيبك من روعة شعر أبي الطّيّب، مهما قيل، ومهما كتب، لن يكون سوى "نصيبك في منامك من خيال". فخيرا حلمت وخيرا يكون .

عبد العزيز شبيل .

مقدمة*

بين النصّ الشّعري القديم والنقد الأدبيّ المعاصر في ثقافتنا العربيّة علاقة ما تنفكّ تتجاذبها نزعتان متناقضتان. نزعة إلى فهم النصّ بالتاريخ تسعى إلى المطابقة بين الشّعر وحياة صاحبه فتراه منسجما مع مزاجه وأهوائه كما صوّرتها كتب الأخبار، ونزعة أخرى تنظر في النصّ الشعري ذاته وتسعى إلى تحليله وفق مناهج مضبوطة اقتبس العديد منها ممّا توصّل إليه النقد الغربي الحديث من نتائج هامّة في مجال دراسة النصوص الأدبيّة عموما والشّعريّة منها على وجه الخصوص. ولا شكّ أنّ لكلّ من هاتين النزعتين مزايا أشعت بها على النصّ القديم ونقائص جعلت دراستها تستحيل في بعض الأحيان ضربا من التعسّف والارتجال في إطلاق الأحكام.

وإذا كان نصيب الدراسات النقدية من الإصابة والدقّة يقاس بمتانة المقدمات التي تنطلق منها وملاءمتها للنتائج التي تتوصّل إليها، فإنّ نصيب النّقد "التاريخيّ" من الدقة يبدو ضئيلا لا يكاد يتجاوز الأخبار المرويّة عن هذا الشاعر أو ذاك ولا يخرج عن تلك الخصومات التي كانت تنشأ في بعض كتب التاريخ بخصوص هذا الجانب أو ذاك من حياة الشاعر المدروس. ولمّا كان المتنبي من أشدّ الشعراء القدامى استئثارا بدراسات النقاد قديما وحديثا، كان شعره أشدّ تعرضا لذلك التعسّف الناتج عن المنهج التاريخي في دراسة الأدب، فنحن لا نكاد نفتح كتابا من الكتب العديدة التي وضعت عن شعر المتنبّي حتى نفاجأ بأحكام عديدة تكتسي صبغة التعميم والإطلاق فبعضها أخلاقي انطباعي يرى في الشاعر "أفّاقا" "متذلّلا" وخارجا عن الدين حينا ونبيلا أنوفا أنفة "العربي الأصيل"[1]

---

*- استوحينا هذا العمل من بعض الاشكاليات التي تلبّثت في أذهاننا من دروس التبريز التي ألقاها علينا الأستاذ حمادي صمّود بالجامعة التونسية سنة 1991 1990 وذلك ضمن مسألة بعنوان الصورة في شعر المتنبي.

1- لمزيدالاطّلاع على مثل هذه الأحكام أنظر دراسة حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبي،

أحيانا أخرى، والبعض الآخر سياسيّ يعتبر المتنبّي "ناطقا عن خواطر الناس وضميرا من ضمائر الأمّة العربيّة في حقبة مصيريّة من تاريخها الطويل" [2] فإذا تجاوزنا الأحكام العامّة إلى القضايا المطروحة في شعر أبي الطيّب لم تجد في جلّ ما كتب عن المتنبي سوى قضايا جزئية لا تفيد في شيء الباحث عن فهم عميق لخصوصيّة شعر هذا الشاعر الذي "ملأ شعره الدنيا وشغل الناس". فإذا تحدّث بعضهم عن الغزل في شعره تساءل عمّا إذا كان المتنبي عرف الحب في حياته أم لا ؟ وإذا كان قد عرف الحب فهل تكون محبوبته خولة أخت سيف الدولة أم امرأة مجهولة النسب احتفظ المتنبي بسرّها؟[3].و إذا نظر النقاد في مدحيّاته جزم الكثيرون منهم بأن شعره في سيف الدولة صادق لا خداع فيه وأنّ شعره في كافور كذب ومين وخداع وتعسّف... [4] وحتى لانطيل الكلام في هذا الموضوع نكتفي بالإشارة إلى ما انتهى إليه الأستاذ حسين الواد في ختام دراسته لما كتب عن المتنبي في العصر الحديث حيث يقول "و الذي يخرج به النّاظر في التآليف التي وضعها أهل هذا الزمان منذ ابتداء ما يسمّى بعصر النهضة على ديوان أبي الطيّب أنّ ما جعله القدامى منه مواطن اهتمام واحتفلوا به كلّ الاحتفال وأنّ ما سعى النّقد الحديث إلى علاجه من مسائل الشعر وقضاياه لم يلتفت إليه القرّاء العرب المعاصرون فظلّ تبعا لذلك شعر الشاعر لا يلقى حظّه من الدّرس"[5]

لذلك اخترنا أنّ نعرض بهذه الدراسة عمّا شاع من تلك الأفكار العامّة التي طالما ارتبطت بشعر المتنبي وآثرنا مباشرة النصّ بحثا عمّا به تدرك خصوصيّة التجربة الشعرية عند أبي الطيّب وقد اتبعنا لتحقيق ذلك مسلكا لا يخلو من صعوبة ولكنه كذلك لا يخلو من فائدة فيما نريده من إدراك لخصوصية التجربة الشعرية عند المتنبي

تونس.دار الجنوب للنشر، 1991: الفصل المتعلق بشعر المتنبي وجمهوره في العصر الحديث، ص 55 - 69.

2- جليل كمال الدين: المتنبي ثورة العقل العربي المبدع مجلة الطليعة 8 أوت 1981، ص 3.

3- حسن محمد الشماع : صورة المراة في غزل المتنبي وعلاقته بها، المورد 3 / 1980، ص 89.

4- طه حسين: مع المتنبي، القاهرة، دار المعارف، 1986 ط 13، ص 169 و ص 282.

5-حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبى، ص 69.

إنّه مسلك الصورة الشعرية وهو مسلك لا يزال يثير قضايا شائكة لأنّه على علاقة وطيدة بالمعنى وقضاياه والتأويل ومشاكله. وقد حاولنا أن نضيّق من عموميّة المصطلح بحصره في مفهوم نجعله متصلا برؤية الشاعر للعالم والوجود وخصّصنا لذلك مدخلا نظريا يضبط المقصود من الصورة والغاية من دراستها.

ولمّا كان مفهوم الصورة الذي اصطنعنا مرتبطا بالدّلالة، كان علينا أن ننطلق في شعر المتنبي من المعاني المتكرّرة والصور المتواترة التي تساعد أكثر من غيرها على إدراك تلك الدلالة. وقد رأينا في صورة الرحيل مدخلا إلى شعر أبي الطيّب على قدرٍ كبيرمن الخطورة والأهمية وذلك أنّنا رأينا جمهور النّقاد قد اتبعوا في دراسة شعره مراحل ترحاله بين الممدوحين فقسّموا شعر الديوان باعتبار الأمصار التي اختلف إليها الشاعر والأمراء الذين مدحهم فيها فكانت بعض قصائده عندهم "شاميات" نسبة إلى الشام وبعضها الآخر "سيفيّات" نسبة إلى سيف الدولة أمير حلب أو "كافوريات" نسبة إلى "كافور" أمير مصر. إلاّ أنّ هؤلاء النقاد لم يحاولوا البحث في علاقة هذا البناء الذي افترضوه لقصائد الديوان بتجربة المتنبي الشعرية فظلّ الترحال عندهم سمة تؤطّر التجربة من الخارج دون أن يكون لها صلة ببنية الصّورة العميقة المعتملة في النصّ. فكانت غايتنا في هذا العمل البحث فيما إذا كان لمعنى الرّحيل صلة ما بالصورة الشعرية في ديوان المتنبي .

وقد بنينا دراستنا على قسمين متفاوتين من حيث الأهمية أولهما -وهو الأهم- عرضنا فيه لصورة الرّحيل من خلال الديوان كاملا فدرسنا الرّحيل باعتباره وعيا وفعلا وغاية لتجربة أبي الطيّب كاملة. وأما الثاني فقد أردناه مكمّلا للقسم الأول وخصّصنا الدّراسة فيه لقصيدة من أشهر قصائد المدح في الدّيوان. وقد كانت غايتنا من هذا التحليل تبيّن التفاعل الذي ينشأ داخل النصّ الواحد بين صور شعريّة متباينة تتظافر جميعها لبيان رؤية الشاعر وعالمه الشعريّ المخصوص.

ومهما يكن من أمر النتائج التي يمكن أن تؤدي إليها مثل هذه الدّراسة، فإننا لا ندعي فيها الإحاطة بقضايا الصّورة الشعرية عموما، ولا نزعم لها القول الفصل في شعر أبي الطيّب على وجه الخصوص. وقصارى ما نقدّمه فيها لا يعدو أن يكون قراءة من القراءات العديدة الممكنة لديوان شغل وما يزال جمهورا ضخما من قرّاء الأدب ونقّاده.

مـــدخـــل إلى الـصّورة الـشـعـريّـة

لا نعرف في تاريخ النقد الأدبي ومؤلفاته مصطلحـا مـلأ الكتـب كمـا ملأتهـا الصـورة الشـعريّة وشـغلت مؤلفيهـا. ولسـنا نجـد فيمـا ألّفـه القدامـى والمحدثون من نقد أدبي أغرب مما وضعوا في ميدان الصورة الشعرية تناقضـا واضطرابا. فلا يكاد قارئ هذا الكتاب أو ذاك يطمئن إلى فهم لهذا المصطلـح حتى يفجأه آخر بفهم يذهب إلى نقيض مـا ذهـب إليـه الأوّل. ولا تكـاد تمرّ سنة من أيّامنا حتى يضاف إلى المكتبة النقدية مؤلف فـي الصـورة الشـعرية أو البلاغيّة يطمح إلى حلّ الإشكال فلا يزيدنا إلاّ حيرة إزاء المصطلح ووظيفته.

ولايذهبنّ في الأذهان أنّ الحيرة التي تلازم هذا المصطلح جديدة، ولا أنّ المصطلح من مبتكرات العصر الحديث وحده، إذ أنّ مفهوم الصورة عاصر النقـاد القدامـى أنفسـهم ومـازج كتابـاتهم ولامسـها دون أن يعلـن عـن ذاتـه مصطلحـا نقديـا، أو هـم لامسـوه دون أن يشـيروا أو يتفطّنـوا إلـى طبيعتـه الاصطلاحية. وقد بلغ من عتوّ هذا المصطلح واستعصائه على الضبط ما جعـل بعض النقاد يتحفظ فـي اصطناعـه ويرغـب عنـه أشـدّ الرغبـة[6]. ولا يستغربنّ أحدنا مثل هذا الموقف من نقاد الأدب فقد شهد مفهوم الصورة طـوال تـاريخ وجـوده - ومـا هـذا الوجـود بقصـير - ألوانـا مـن التعـاريف والاتجاهـات لا تختلف أزمان وضعها فحسب، بل وكذلك اتّجاهات أصحابها ورؤاهـم للنقـد والوجود.

ولعلّ أوّل ما يجعل الإبحار في لجج هذا المصطلـح مجازفـة لا تؤمـن عواقبها، تأرجحه الواضح بين القدم والحداثة، فقـد ظهـر معنـى الصـورة عنـد الغرب في تاريخ مبكر لعله يرجع إلى أرسطو في كتابه "فـن الشـعر". أمّـا فـي حضارتنا العربية فقد كان معنى الصورة معاصرا لأوائل المحـاولات النقديـة إذ من الثابت أنّ الجاحظ (ت 255 هـ) كان أوّل من استعمل هذا المفهـوم فـي

6- أنظر كتاب ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت، دار الآداب، ط1 / 1992، ص39.

تراثنا النقدي، ومع ذلك فإنّ قضية الصورة الشعرية ما تزال قضية النقد في أشدّ اتجاهاته حداثة وجدّة.

فإذا تجاوز الباحث هذه الصعوبة الأولى في تحديد الصورة، لم يأمن أن تعترضه صعوبة أخرى لا تقلّ عن الأولى خطرا، ذلك أنّ الصورة مفهوم لا يختصّ به الشعر من دون بقية الفنون وإنما هو مفهوم شاع في فنون شتى كالرسم والنحت والسينما والموسيقي... والصورة لا تتجه إلى الملكة المدركة للخطاب الشعري فحسب، وإنما هي تخاطب الأبصار والأسماع على حد السّواء[8] بل إنّها عند بعض النقّاد تتخذ في الشعر نفسه أنماطا متعددة "فهناك النمط البصري والسمعي والذوقي والشمّي واللّمسي والعضوي والحركي"[9].

وللباحث في مفهوم الصورة الشعرية صعوبة أخرى ربما لا يشعر بها الباحث في مجال البصريات أو السمعيّات أو السمعيّات البصريّات معا. إنها صعوبة تمسّ اللغة بما هي نظام من العلامات المجرّدة تستعمل الكلمات والتراكيب وسيلة للدلالة، ذلك أنّ الباحث يجد حرجا في التعامل مع الصورة في فضاء احتدّ فيه الخلاف بين الناس من قائل بعلاقة التفاضل بين الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى، وقائل بوحدة الجانبين لأداء أدبيّة النص، ومن باحث عن مقاصد الشعراء، مؤمن بوحدة المعنى، إلى باحث عن رموز النص، مؤمن بتعدد الدلالة، جادّ في تقصّي أبعادها.

إنّ الصورة بالمنظور الذي قدّمنا أعسر من أن تحصرها دراسة واحدة وأرحب من أن يسعها تحديد سريع، ولكن هذا لم يمنعها من أن تلج مجال النقد الحديث بل تتصدّر المصطلحات المحدّدة لشعرية النصوص ناهيك أنّ الناقد الغربي جون كوهان (J-COHEN) ذهب إلى اعتبارها "الخاصيّة الأساسية للغة الشعرية"[10]

7- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، القاهرة، 1969، ج 3/ ص 131-132.

8- جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدى، القاهرة، دار المعارف، 1980، ص 338.

9- نفس المرجع 341 وانظر كذلك تعريف ابن طباطبا للتشبيه في عيار الشّعر، شرح وتحقيق عبّاس عبد السّاتر، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1982، ط1 ص 23 وما بعدها.

10- أنظر: J - Cohen: Structure du langage poétique. Editions Flammarion , Paris 1966, P 106

و لما كانت دراسة الصورة الشعرية عماد الدراسات الشعرية وسبيل إدراك الخصوصية في نصوص الشعراء القدامى والمحدثين، كان على كل بحث في الشعر أن يحدد أوّلا، وقبل ولوج النص، مفهوم الصورة ويحصر مختلف الاتجاهات التي عرّفتها فيرى كيف تعامل معها القدامى والمحدثون من نقاد الأدب وينظر أيّ مفهوم يمكن اصطناعه اليوم لفتح مملكة الشعر واكتشاف عوالم الشعراء.

الصورة الشعرية عند النقاد العرب القدامى

إذا كانت دراسة الصورة عند الغربيين تستلزم ضبطا منهجيا وتحديدا دقيقا يقتضيان من الباحث المضني وشجاعته العلميّة شيئا غير قليل[11]، فإنّ دراستها في الأدب العربي القديم تتطلّب من الجهد أضعاف ما تتطلبه عند الغربيين، إذ أنّ مصطلح الصورة في النقد العربي الحديث يلتبس فيه الأخذ بمنجزات الغرب بالنظر في ما قاله الأسلاف من النقاد.[12]وهو التباس لم تمله نزعة قومية معيّنة، ولا توجّه فكري مخصوص، وإنّما أملاه فوق ذلك كله شعور ملحّ بضرورة الجمع بين تراث نقدي ساهم في تأسيس الرؤية الأدبية للشعراء القدامى والمحدثين على حدّ السواء، ورؤية نقدية حديثة تفرض على كل ناظر في الأدب الاطّلاع على ما أتى به الغرب من نظريّات في الصورة الشعرية وسبل تناولها.. فبقدر ما يوفر لنا الاطّلاع على النقد العربي الحديث الاستفادة من آخر ما أفضت إليه الدراسات في فهم الصورة الشعرية وسبر أغوارها واستكشاف متاهاتها، يوفر لنا النظر في التراث فهما أشدّ التباسا بالنصوص الشعرية العربية ولا سيما تلك التي تمعن في القدم وتبتعد عن الواقع المعاصر.

وعلى هذا فإنّ العودة إلى ما قاله النقاد العرب القدامى في الشعر وصوره ليست ترفا فكريّا ولا توجها عاطفيّا يستدعيه حب إثبات الذات

11- T. Todorov - O. Ducrot , Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage , ed Paris. 1972.(p 353) du seuil

12 - ظهرت دراسات عديدة في الصورة الشعرية من أهمّها : دراسة جابر أحمد عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي"، ومحمد حسين عبد الله "الصورة والبناء الشعري" القاهرة، دار المعارف، 1981 ،و نعيم اليافي "مقدمة لدراسة الصورة الفنية" دمشق، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، 1982.

والاعتزاز بما أنجزه الأسلاف في مجال النقد الأدبي والوقوف على أطلال حضارة "طالما علمت الغرب"، وإنما هي ضرورة منهجية تفرضها حتمية النظر في الرؤى الأدبية والنقدية التي لابست إبداع الشعراء القدامى وقسما كبيرا من إبداع الشعراء المعاصرين.

ولئن كانت الصورة الشعرية مصطلحا حديثا صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي، فإنّ مفهوم الصورة قديم قدم الممارسة النقدية، فقد ارتبطت عند العرب بالمحاولات الأولى لتحديد مفهوم الشعر. وتجمع الدراسات اليوم على أنّ أوّل من ذكر التصوير الشعري في النقد القديم هو الجاحظ في قولته الشهيرة "الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير"[13]. ولئن كنّا لا ندرك من خلال هذا القول ما هو مفهوم التصوير الذي عناه الجاحظ، فإن تعريفه الشعر بالتصوير يجعل الصورة عنده خصوصية من خصوصيات التعبير الشعري بل هي أخصّ هذه الخصوصيات وأقربها إلى كنه العملية الشعرية. فإذا تركنا الجاحظ إلى من تلاه من النقاد قرأنا في كتب القدامى أنّ الصورة هي ما به يتميّز الشيء في الذهن "فإنّ الأشياء في الخارج أعيان وفي الذهن صور"[14]. ويبدو هذا التعريف أوضح من تعريف الجاحظ، إلاّ أنّه لا يخلو بدوره من التعميم، فالصورة بهذا المفهوم محصّل كل إدراك يصل إليه الذهن البشري وهي لا تبتعد كثيرا عن مفهوم المعنى الذي ينشأ من التعبير عن الواقع عبر ما تتيحه اللغة من وسائل صوتية ولفظية وتركيبية. ولعلّ ذلك ما يفسّر ذكر الصورة في تعريف المعاني عند القدامى، إذ يقول حازم القرطاجني "المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[15].

ويكشف لنا الجمع في هذا الشاهد بين الصورة والمعنى من ناحية والصورة والشعر من ناحية أخرى، عن فهم مخصوص للشعر ووظيفته في الحضارة العربية الإسلامية، إذ يبدو من خلال ما قاله حازم القرطاجني أنّ غاية

---

13 - الجاحظ، كتاب الحيوان 3/131-132.

14 - التهانوي: كشاف إصطلاحات الفنون، تحقيق محمد وجيه عبد الحق وغلام قادر، كلكته، 1862 ص 912.

15 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، دار الكتب الشرقيّة، 1966، ص 87-90.

"الصورة" أو "معاني الشعر" هي الإفهام وإيصال المعنى إلى ذهن المتقبّل أو هي بعبارة الجاحظ "البيان والتبيين"[16]، الذي يجعل المتقبّل لا يقتنع بالمعنى فحسب بل هو فوق ذلك يستسيغه ويسحر به.و لذلك كان على الصور، وهي معاني الشعر كما بيّنا، أن تحاكي الواقع الموصوف بحيث تضمن أكبر قدر من البيان "لأنّ أحسن الشعراء من أتى في شعره بأكثر المعاني للموصوف منها،ثم بإظهارها فيه حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس حتى لكأنّ سامع الشعر يراها"[17]. فالإدراك الحسي هاهنا وسيلة البيان، وكنه الصورة الممثلة، إنه انتهاء السمع إلى البصر، أو تما هي الحاسّتين بحيث يرى السامع "بعين أذنه"أو يسمع"بأذن عينه". ومن هنا كانت المعاني الحسّية غاية الشاعر وعماد الشعر: "فالمعاني التي تتعلق بإدراك الحسّ هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة لأنفسها"[18]. وليس من الغريب بعد هذا، أن يعدّ التّشبيه أهمّ الصور على الإطلاق، وأن يرد ذكر الصورة في تعريف القدماء للتشبيه، على نحو ما ذهب إليه ابن طباطبا حينما أثبت في كتابه "عيار الشعر" أنّ التشبيه "يكون من قبيل تشبيه شيء بشيء صورة وهيئة".[19] وبالرغم من أنّ الاستعارة ذكرت ضمن الصور التي يولّدها الشعر للكشف عن المعنى وإبانته، فإنّها لم تعد أن تكون عندهم"ضربا من التشبيه ونمطا من التمثيل"[20]."فالتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره"[21].

والذي نخلص إليه مما تقدم هو أنّ مفهوم الصورة فيالتراث النقدي كان صنو الإدراك الحسي عامة والإدراك البصري على وجه الخصوص، وهو في تجلّياته التي عاينا، أقرب إلى الإثبات الحسّي للمعاني وإلى إقامة الدليل المادي على وجودها. فالمعنى في رؤية القدامى معطى ما قبلي يضطلع التشبيه والاستعارة بالإفصاح عنه والبرهنة عليه، "فللصورة في الشعر وفي الكلام عامة قيمة البرهان في الأقاويل الإقناعية"[22]. ومن هنا كان حسن إيصال المعنى

---

16 - أنظر محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة ، تونس، الدار العربية للكتاب، 1992.

17 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي ط1 القاهرة مكتبة الكليات الأزهرية 78 ص130

18 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

19 - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 23.

20 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، إستانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954، ص 20.

21 - نفس المصدر، ص 28.

22 - حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، تونس، دار سحنون، ط1 - 1991، ص 274.

رهين القدرة على جعل المتقبل يتخيّله كما لو كان يدرك وجوده ببصره. فالتعبير عن الشجاعة بالأسد، مثلا، يخرج بالسامع من التجريد، وما يصاحبه من غموض الصفة وبعدها عن الذهن الذي لا يدرك الأشياء إلاّ عبر الحواس، إلى التصوير الحسّي بما يقتضيه من وضوح ناجم عن اقتراب المعنى من تلك الحواس المدركة. فوظيفة التخييل هنا تنهض على جعل الغامض واضحا، وقلب المجرد من المعاني صورا حسّية يسهل على الذهن إدراكها. ومن هذه الزاوية، عني القدامى بالقدرة التخييلية ودعوا إلى "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر(المخيّل) أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالا من غير رويّة إلى جهة الانبساط والانخفاض"[23]. وهكذا لا تقف وظيفة الصور التي ينتجها التخييل عند إيضاح المعنى والكشف عنه، وإنما تتعدى ذلك إلى الخروج به غريبا مستطرفا ومؤثرا، ذلك أنّ "للنفوس تحرّكا شديدا للمحكيّات المستغربة لأنّ النفس إذا خيّل لها الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء وما يجده المستطرف، ما لم يكن أبصره من قبل ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"[24]. وقد أشار الجرجاني إلى نفس الظاهرة حينما قال "فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكّله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت، في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز... وعلى العكس يغضّ من شرف الشريف ويطأ من قدرة ذي العزة المنيف ويظلم الفضل ويتهضّمه... ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحّت ودعوى الإكسير وقد وضحت إلاّ روحانيّة تتلبس بالأوهام والأفهام"[25]. إنّ الصورة بهذا المفهوم تمثل نوعا من الإيهام والتخييل لا يبثّ في المتقبل العجب بالمعنى و"الافتتان" به فحسب، بل هو أيضا يبوّئ الشاعر مرتبة المتصرّف في المعنى، بحيث يجعل القبيح حسنا والحسن قبيحا، عبر ما "يدخله" على الكلام من أساليب. ومن هنا فهمت الصورة على أنّها نوع من الحلية التّي تنضاف إلى الكلام فتحسّنه. ووفق هذا الفهم عدّت

23 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.
24 - نفس المصدر، ص 69.
25 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 317 - 318.

عناصر الصورة من تشابيه واستعارات وكنايات " محسّنات " تزيّن الكلام... وتضمن له حسن القبول لدى المتلقي[26]. وقد غذّت هذه الرؤية للصورة آراء الذين أعلوا من شأن اللفظ في الشعر فجعلوه أساس الإبداع ومقياس التميّز. وهو رأي نافس الرأي القائل بأفضليّة المعنى وضرورة اصطناعه مقياسا لتحسين الكلام. وقد أشار الجاحظ إلى الخصومة بين من ينسبون الإبداع إلى المعنى ومن ينسبونه إلى اللّفظ والصّورة حينما قال: " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدويّ والقرويّ وإنّما الشأن، في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحّة الطبع، وجودة السّبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[27].

والذي نستنتجه مما تقدم أنّ النقاد القدامى قد اهتمّوا بالصورة وعدّوها أساسا تقوم عليها شعريّة النصوص. ولئن لم يفردوا لهذا المفهوم تعريفا اصطلاحيا واضحا، فإنّ ما ورد في كتاباتهم يوحي بأنّ الصورة عندهم هي صنو الإدراك الحسّي. وإذا كان بعضهم قد عدها من قبيل المعنى فأشار إلى "المعاني الحسيّة" وأهمّيتها في الشعر فإنّ البعض الآخر نسبها إلى اللفظ ورأى فيها أمرا خارجا عن المعنى ينضاف إليه ليزيده رونقا وفتنة. إلاّ أنّ هذا الخلاف لم يمسّ في شيء نظرة أسلافنا إلى الشعر ووظيفته، فقد ظلّت الغاية من التصوير الشعري هي حسن الإبانة عن المعنى. ولا شك أنّ مفهوم الصورة تأثر–كغيره– من المفاهيم المنسوبة إلى اللغة والنقد بذلك النقاش الحاد الذي نشأ منذ عصر مبكّر من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية والذي اهتم بقضية اللفظ والمعنى. وهي قضية اتصلت بإعجاز النص القرآني، إذ ذهب بعض المتكلمين إلى اعتبار القرآن معجزا بمعناه، في حين ذهب البعض الآخر إلى أنّ الإعجاز كامن في صيغته ولفظه. وقد ظلّت هذه القضية مؤثرة في فهم النقاد العرب للصورة إلى أن أعلن عبد القاهر الجرجاني، بكثير من الحنكة والذكاء، عن زيف هذا المشكل وحسم الأمر بين الرؤيتين المختصمتين في اللفظ والمعنى بأن نسب الصورة إلى النظم. و ذلك لأنه رأى أنّ سبيل المعاني "سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنقوش كما ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى

26 – محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص 101.
27 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 198.

ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم"[28] فالمعنى ليس مصدر الإبداع وغايته ولا هو جوهر الصورة ولبّها وإنّما هو وسيلة إليها ومادة تشكلها. فالصورة لا تنشأ من المعنى في ذاته بقدر ما تنبثق من نظم المعاني نظما مخصوصا إليه تنسب مزيّة القائل في قوله والمصوّر في تصويره.

وإذا كان الجرجاني قد رفض المعادلة في المفهوم بين الصورة والمعنى، وأعرض عن ذلك إعراضا مقنعا، فإنّ رفضه هذا لم يسلمه إلى المساواة بين الصورة واللفظ، ولم يمنعه من إنكار العلاقة بين مزية الكلام وفصاحة الألفاظ وفي ذلك يقول "و إذا قد عرفت ذلك فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية لها ويجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبّر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللّفظ ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف فاعلم أنّهم يضعون كلاما قد يفخّمون به أمر اللّفظ ويجعلون المعنى أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى فكنّى وعرض ومثّل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب"[29]. ولا شك أنّ في رفض الجرجاني إسناد المزية في الشعر إلى اللّفظ أو المعنى فهما ينقل القضية من طور المواجهة بين الألفاظ والمعاني، إلى طور الانسجام والانتظام الذي يفضي بالمعنى إلى "معنى المعنى". ولا يحدث ذلك حتى ينظم الشاعر معانيه نظما مخصوصا، ويمنح الكلام صورة مبتدعة تحمل القارئ أو السامع على تأوّل المعنى للوصول إلى دلالته العميقة. "فالكلام (عند الجرجاني) على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة"[30]، فالعلاقات التي ينشئها الشاعر بين ألفاظه لإفادة المعنى، وبين معانيه للإيحاء بالدلالة هي جوهر الصورة أو النظم عند الجرجاني، وإذا كانت الألفاظ تؤدي وفق العلاقات التي تنشأ بينها إلى المعنى الحرفي، فإنّ

28 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.
29 – نفس المصدر، ص 203-204.
30 – نفس المصدر، ص 202.

المعاني المنتظمة في صور توحي بالمعنى المجازي أو "الدلالة العميقة"، دون أن تصرح بها. وهو أمر يجعل هذه الدلالة أو"معنى المعنى" منفتحة قابلة للتأويل. وهاهنا موطن آخر من مواطن القوّة في نظرية النظم عند الجرجاني وذلك أنه لم يعدّ الغموض الناشئ عن التصوير تعقيدا وإحالة وإنما ذهب إلى "أنّ المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وماكان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه... كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف"[31] إنّ إدراك الجرجاني لظاهرة الغموض في الصورة وإقرارها مبدأ التأويل يعدّ رأيا جريئا في حدّ ذاته، إلا أننا لابدّ أن نشير هنا إلى أنّ الإقرار بالتأويل عند الجرجاني لا يعني التسليم بانفتاح المعنى وتعدّد الدلالة، ولا يسمح بالإغراق في الغموض والمبالغة في طلب الرّمز، ذلك أنّ الجرجاني يستدرك قائلا: " فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يكسب المعنى غموضا مشرّفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم قالوا إنّ خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: "فإنّ المسك بعض دم الغزال"[32]. فالغموض عند الجرجاني يبقى محدودا لأنّ التأويل محدود ولأنّ المعنى واحد. إنّ وظيفة التأويل لا تعدو أن تكون كشفا ممتعا "لغرض" المتكلم من كلامه والمصور من صوره. فالتأويل لا يكون إلا واحد لأنّ الشعر لا يكون حتى يجيء من البيان سحرا ومن الوضوح فتنة.

وهكذا لم يخرج الجرجاني عما أقرّه السّلف من مدح الوضوح وطلبه وذمّ التعقيد ورفضه[33] فظلت وظيفة الصورة عنده منخرطة ضمن الرؤية البيانية القديمة وهو أمر اعترف به هو نفسه حينما قال "و ليس العبارة على ذلك

---

31 - أسرار البلاغة، ص 126.

32 - نفس المصدر، ص 127.

33 - يقول في نفس الفصل من أسرار البلاغة"واما التعقيد فإنّما كان مذموما لأجل أنّ اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع أن يطلب بالحيلة ويسعى من غير طريق" وهو نفس ماذهب إليه ابن سنان الخفاجي في قوله"لأننا نذهب إلى أنّ المحمود من الكلام ما دلّ لفظه علي معناه دلالة ظاهرة ولم يكن خافيا مستغلقا كالمعاني التي وردت في شعر أبي الطيّب".سرّ الفصاحة،تحقيق فؤاد دوّارة القاهرة ط1932/1.

بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[34].

إنّ الجديد في نظرية النظم عند الجرجاني لا يكمن في تحديده لوظيفة الصورة إذ بقيت عنده كما عند غيره من النقاد "تمثيلا وقياسا لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأبصارنا"[35]، وإنما الجديد عنده في تخليص مفهوم الصورة من إشكالية اللفظ والمعنى، بنقلها من علاقة بسيطة يقدّم فيها اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ،إلى علاقة معقّدة تقوم على نظم الألفاظ بمعانيها الحرفية للوصول إلى الدلالة المجازية كمعنى للمعنى.

و لاشك أنّ هذا المفهوم للصورة قد ساعد الجرجاني مساعدة لاحدّ لها حينما تطرق إلى تحليل النصوص الشعرية، واستكشاف سرّ الإبداع فيها. وبالرغم من إقرار الجرجاني بقيام الصورة على معنيين متلازمين (معنى حسّي حقيقي ومعنى مجازي) لا يعوّض أحدهما الآخر وإنما يتكاملان لإفادة "معنى المعنى"، فإنه ظل رهين النظرة القديمة التي تعلي من شأن المجاز وتجعله الغاية من الصورة، فالعلاقة بين المعنيين عنده تبقى ذات اتجاه واحد ينطلق من الحقيقة ليصل إلى المجاز ولامجال فيها لتفاعل مثمر بين المعنيين يوحي بدلالات متعدّدة تكون أدخل في نفس الشاعر ورؤيته للعالم والوجود. ولذلك توقفت نظرة الجرجاني وغيره من العرب القدامى عند بيان شعريّة الصورة وأدبية النصّ بالمقارنة مع الكلام العادي أو الكلام الغفل دون أن يكون ذلك مدعاة إلى استكشاف خاصيات التجارب الشعرية المتميّزة وإدراك ما به تتفرد. ولذلك توصلوا إلى أنّ الكثير من الصور تتشابه عند الشعراء، وأنّ هذا التشابه دليل على "إغارة" بعضهم على معاني بعض وسرقة بعضهم لصور بعض. ولم يفهموا أنّ ما توصلوا إليه إنما هو الحدّ المشترك بين الشعراء العرب عامة وأنّ تشبيه المرأة بالغزال والرجل الشجاع بالأسد ليس مما يتميّز فيه الشعراء. فإدراك التميّز في شعر غلب عليه اتباع السنّة -كما هو حال الشعر العربي القديم- لا يتحقق بتحليل الصورة المنفردة والأبيات المعزولة (رغم أهميّة هذه العملية) بقدر ما يتحقق بالنظر في عموم الصورة وشيوعها في النصّ للدلالة على خصوصية التجربة الشعرية.

---

34 - دلائل الإعجاز، ص 389.

35 - نفس المصدر، ص 389.

إنّ ما توصل إليه القدامى وخاصة منهم عبد القاهر الجرجاني هو أثرى وأهمّ من أن نشكك فيه ونطعن في قيمته، ولكنه يبقى مع ذلك غير كاف لمن يريد منا اليوم أن يعرف مثلا: لماذا بقي شعر المتنبّي بالذات حيا فاعلا مستقرا على مدى قرون طويلة ؟ وما الذي جعل هذا الشعر المنغرس في التراث الآخذ بأشد مظاهره قدما يصمد أمام أشدّ نظرياتنا النقدية تمرّدا على القديم، ويحضر في حافظة أشدنا نزوعا إلى التجديد؟ لا شك في أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب منّا أولا، وقبل ولوج النصّ، أن نثري ما وقر في أذهاننا عن مفهوم الصورة عند القدامى بالنظر في مفهومها عند المحدثين من دارسي الشعر ونقّاده.

الصورة الشعرية في النقد الحديث

لئن كان النظر في الصورة عند القدامى مختلفا في غاياته المباشرة عن النظر فيها في النقد الحديث، فإنّ القضايا الكبرى التي أثارها المحدثون من النقاد غالبا ما كانت تتقاطع مع ما أثاره أسلافنا من النقاد القدامى بل إننا لا نبالغ إن قلنا إنّ منطلق التعريفات الحديثة للصورة لا يكاد يختلف في شيء عمّا انطلق منه أوائل النقاد القدامى. فقد رأى النقاد المحدثون في الصورة – تماما كما رأى أسلافنا– وجها من التعبير يختلف عن الكلام العادي أو"الكلام الغفل" لذلك قال قائلهم "إنّ تعريف الصورة الأكثر تماسكا وشيوعا هو ذاك الذي يجعل منها عدولا أو تحويلا لعبارة أولى تعتبر عادية"[36].

وقد ذهب الناقد الفرنسي جرار جنات (G.Genette)إلى نفس التعريف حينما أثبت أنّ "الصورة البلاغية"(Figure) هي عدول بين العلامة والمعنى وإنها فضاء داخل اللغة"[37] ولئن بدا هذا التعريف عاما لا يكاد يميز الصورة عن غيرها من ظواهر الأسلوب، فإنه يقيم الصلة وثيقة بينها وبين التعبير الفني دون غيره من وسائل التعبير وقد ربط الرومانسيون –وهم أوّل من أعاد للصورة الشعرية اعتبارها في العصر الحديث– بين الصورة باعتبارها عدولا والخيال باعتباره "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"[38] فذهبوا إلى أنّ الصورة " أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها

36 - T. TODOROV & D. DUCROT: Dictionnaire encyclopédique. 353

37 - Gérard GENETTE: Figures I, ed. Du Seuil, Paris, 1969, pp. 209-210.

38 - جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 13.

ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[39]. ولما كان الخيال هو "القدرة التي تعيد تشكيل المدركاتِ وتبني منها عالما متميّزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"[40]، كانت علاقة الصورة الشعرية بالتشبيه والاستعارة وطيدة إلى درجة أنّ تعاريف الصورة تكاد ترتبط ارتباطا عضويا بتعريف هاتين الظاهرتين البلاغيتين.

ولا يردّ هذا التلازم بين الصورة والتشبيه والاستعارة إلى النظرة الرومانسية للشعر، بقدر ما يردّ إلى رؤية قديمة للصورة البلاغية في الأدب والنقد الغربيين. لذلك تتردّد في كتابات المحدثين من النقاد الغربيين آراء أرسطو وخاصة قوله في فن الشعر "إنّ أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة" فـ"صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية المتشابهات"[41]. وقد بلغ من ربط المحدثين بين الصورة والاستعارة ما جعل بعضهم يقول "وإذا كان لنا أن نلحق أحد الأنواع (من الصور البلاغية)إلى جنس ما (فإنّ الاستعارة أو صورة الصور البلاغية (figure des figures) هي المؤهلة لأن تكون هذا الجنس...إن الاستعارة والكناية ينتميان مع اختلافهما الثانوي إلى بعد واحد يمكن أن نطلق عليه مصطلح "الاستعاريّة Metaphoricité"[42].

لقد وجد الرومانسيون في الاستعارة ما كانوا ينشدونه من نزوع نحو التجديد في الشعر. إذ وجدوا أنها تخلق علاقات عميقة بين الأشياء المتباعدة بحيث تمّحي في ذهن المتقبل الاختلافات وتتأسس وحدة جديدة تحمل من الدلالات ما يضيق به التأويل المفرد. فالاستعارة بمفهوم الرومانسيين إعادة تشكيل للعالم وهي من خيال المبدع بمثابة المادة التي يتوسل بها إلى إعادة بناء المدركات الحسية. لذلك كثيرا ما يربط الرومانسيون بين"العبقرية" الفردية والقدرة على توليد الاستعارة، وقد جعلت هذه الرؤية الشعر عندهم قدرة فطرية ونبوءة فنية وإبداعا ملهما.

---

39 - نفس المرجع، ص 14.
40 - نفس المرجع، ص 13.
41 - أ أ ريتشارد (I - A Richards): فلسفة البلاغة The philosophy of Rhetoric، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ضمن: العرب والفكر العالمي، العددان الثالث عشر والرابع عشر / ربيع 1991.
42 - Michel de Guy, in: Genette: La Rhétorique restreinte in Figures III (s), p. 34.

ومع أنّ نظرة الرومانسيين إلى الاستعارة والصورة تمثّل في اتجاهها إلى التجريد والخيال خروجا عن الرؤية القديمة للشعر فإنها أبقت في تعريفها للاستعارة على جانب هام مما أثبته القدماء إذ بقيت الاستعارة عندهم كما عند أرسطو "نقل اسم يعبر عن شيء إلى شيء مغاير له"[43]. وهكذا نزع النقد الغربي تحت وطأة التجريد الرومانسي إلى اختزال الصورة الشعرية في الصورة البلاغية القائمة على المجاز خاصة، ثم اختزال الصورة البلاغية (Figure) في الاستعارة، لينتهي الأمر إلى اختزال الاستعارة نفسها في علاقات المشابهة التي تقتضي تعويض المعنى الحسي الحرفي بالمعنى المجرد المجازي. ولا شك في أنّ هذا الاختزال قد بوّأ الاستعارة مكانة هامة، وأطلق العنان للخيال المبدع، إلاّ أنّه مع ذلك حدّ الصورة وضيّق المجال على محلّليها. وقد ظهرت في أوروبا منذ بداية القرن العشرين محاولات عديدة هبّت لتجاوز النظرة الرومانسية للصورة الشعرية والاستعارة. وكان أ.أ.رتشاردز (A.I. RICHARDS) [44] أوّل من ثار علىاختزال الاستعارة في علاقة مشابهة تقوم على تعويض معنىٍ حرفي بمعنى آخر مجازي. وتجمع الدّراسات التي ذكرت رتشاردز على أنه أول من أشار إلى الفرضية القائلة بعلاقة التفاعل (interaction) أكثر من علاقة التعويض[45] في مجال تحليل الاستعارة. وكان ريتشاردز قد أقام رؤيته للاستعارة على نقيض الرؤية القديمة التي تجعل منها "لعبا بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعددة وعلى أنّها شيء يوضع مكان شيء آخر في بعض الأحيان، إلاّ أنّه يتطلب مهارة غير اعتيادية وحذرا وباختصار اعتبرت الاستعارة جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للّغة وليست الشكل المكوّن والأساس لها"[46].

وقد سعى ريتشاردز إلى أن يعوّض هذه النظرة القديمة التي لم تسلم منها حتى المدرسة الرومانسية بنظرة جديدة ترى الاستعارة في تداخل المعاني وتعدّدها بل وتفاعلها تفاعلا يؤسس الأدبية. فما التعبير الاستعاري -كما يقول

43- انظر هذا الشاهد لأرسطو ضمن T -Todorov. Ducrot Dictionnaire encyclopedique p 352

44 - أ.أ.ريتشاردز (I A Richards): شاعر وناقد ومسرحي أنقليزي ولد سنة 1893 وشاع صيته في أروبا وفي أمريكيا والصين وقد عرف خاصة بكتابه الشهير: The philosophy of rhetoric الذي صدر سنة 1936. أنظر ترجمته ضمن ترجمة كتاب فلسفة البلاغة، ص 4-5.

45- T -Todorov -U. Ducrot Dictionnaire encyclopedique p 352

46 - أ.أ. رتشاردز: فلسفة البلاغة، ص 38

صمويل جونسن-[47] سوى "سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن لأنه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة".[48] وقد أفاد ريتشاردز من هذه الرؤية للاستعارة فأنشأ يقول "إننا عندما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين وهما تعملان معا ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين"[49]. إنّ ما يميّز الاستعارة بهذا المفهوم جعلها من الدالّ فضاء تتفاعل فيه الأفكار والدلالات لتمكّن الشاعر والمتقبل على حد السواء من إدراك أعمق للعالم. إنها فضاء بين الدال والمعنى ينفتح ليقول مالا تقوله الكلمات بطاقاتها العادية وهو مجال للقارئ ليتأوّل ما لا تسعه المعاجم. إنّ الاستعارة بهذه الرؤية كون من الدلالات وإبداع متواصل ينتجه الشاعر والمتلقي معا، ذلك أنّ اختلاف المعاني يجعل إمكان التطابق بين ما يوجد في ذهن الشاعر وما يوقر في نفس المتلقي من الاستعارة أمرا صعب الحدوث وفي هذا ما ينفي عن الصورة التقوقع في المعنى الواحد ويمنحها حياة متجددة بما توحيه لكل جيل من النقاد من دلالات مبتدعة.

وقد حاول ريتشاردز أن يضبط مفهوم الاستعارة بشبكة اصطلاحية دقيقة فأطلق مصطلح الاستعارة على "الوحدة المزدوجة"[50] التي تجمع بين الفكرتين المتفاعلتين. أما الفكرتان نفسهما فقد افترض لهما مصطلحين جديدين استعملهما الكثير من النقاد الغربيين فيما بعد فأطلق مصطلح الحامل (véhicule) على الفكرة الناتجة عن المعنى الحسي البصري (صورة الأسد مثلا). أما المعنى المجرد الذي تتضمنه الاستعارة فقد أطلق عليه مصطلح "محمول" (tenor)[51] (معنى الشجاعة)، وفي مقابل ذلك رفض ريتشاردزمصطلحين متداولين في النقد الغربي وهما مصطلحا "الصورة البلاغية" (Figure) و"الصورة الشعرية (Image) فقد رأى أنّهما "مضللين.... يستعملان في بعض الأحيان للدلالة على الطرفين، وأحيانا أخرى للدلالة على طرف واحد وهو الحامل مقابلا للثاني (أي المحمول)"[52]. ومما زاد ريتشاردز

47 - صمويل جونس (1709-1784): ناقد وكاتب ومعجمي أنقليزي.
48 - فلسفة البلاغة، ص 39.
49 - فلسفة البلاغة، ص 39.
50 - المرجع نفسه، ص 41.
51 - ترجمت ريتا عوض في كتابها "بنية القصيدة الجاهلية" مصطلح tenor بالمغزى و vehicule بأداة النقل
52 - فلسفة البلاغة، ص 41.

نفورا من مصطلحي الصورة البلاغية والشعرية التباسهما الواضح في كتابات بعض النقاد بمصطلح "المعنى"، والحال أنّ المعنى عنده هو ما "ينتج عن حضور المحمول والحامل مجتمعين" وهو جماع التفاعل بين المعنى الحسي والمعنى المجرد.

ولاشك أنّ آراء ريتشاردز في الاستعارة، وخاصة تلك التي وردت في كتابه "فلسفة البلاغة"، قد لقيت من عناية النقاد الغربيين المعاصرين ما بوّأها منزلة مرموقة وجعل منها عماد كل نظر في الصورة الشعرية، فهذا جرار جينات (G. Genette) يذهب إلى نفس ما ذهب إليه ريتشاردز بخصوص مصطلح "الصورة الشعرية"،فيؤكد أنّ استعمال هذا المصطلح في النقد الحديث كان من الكثافة والغلو بحيث أصبح يرد في غير محله، ويلقى به جزافا في حالات مناقضة لمفهومه، والحال أنه يحيل في "الأصل وبصفة تكاد تكون كلية على ظاهرة المشابهة والتمثيل représentation"[53].

وقد دعا جنات إلى إلغاء مصطلح آخر طالما ارتبط بمصطلح الصورة الشعرية وهو مصطلح الرمز الذي عدّ استعماله في النقد الحديث مشطا يكاد يفرغ الكلمة من معناها. وقد رد جنات هذه المبالغة في استعمال مصطلحي الصورة الشعرية والرمز عند النقاد الغربيين إلى تأثر هؤلاء النقاد بالمدرسة الرومانسية في مرحلة أولى، والمدرسة الرمزية في مرحلة ثانية، لذلك أفاض في الحديث عن تلك الحركة التي حاولت اختصار البلاغة القديمة، وأدّت إلى إعلاء مطلق من شأن الاستعارة لازمه القول بأهمية الاستعاريّة (La metaphoricité) في اللغة الشعرية وفي الكلام بصفة عامة"[54]. ولئن لم يذكر جنات أهمية المنحى الاستعاري في اللغة الشعرية، فقد أقرّ بأنّ "اصطناع مصطلح الصورة الشعرية (image) يقف حائلا، إن لم نقل حاجزا دون التحليل. ويؤدي دون ضبط إلى تأويل استعاري قد يكون مخطئا"[55]. وبغضّ النظر عمّا يمكن أن ينسب إلى هذا الرأي من مبالغة في الحذر وشطط في الاحتراس، فإنّه يبين لنا ما أدّى إليه التباس الصورة بالاستعارة من خلط جعل النقاد المحدثين يتعاملون مع مصطلح الصورة بكثير من الحذر.

---

53 - Gerard GENETTE : Figures III. p 36.

54 - Gerard GENETTE : Figures III. -p 36.

55 - المرجع نفسه، ص 37.

و لاشك أنّ لإلحاح الرومانسية على المعنى المجازي من الصورة صلة ما بظهور اتجاه معاكس ألحّ في تعريف الصورة على الناحية الحسية، وأهمل إهمالا كليا المعاني المجازية منها. وقد ظهر هذا الاتجاه في أنقلترا فيما بين (1912 - 1917) وقد عرف أصحابه "بالتصويريين" ذلك أنهم لم يروا في الصورة سوى انطباع حسّي لا علاقة له بالتجريد الخيالي[56] وكان آس هيوم وعزراباوند من أهم المنظرين لهذا الاتجاه.

و قد عني أصحاب هذا المنحى في تعريف الصورة بالاستعارة والتماثل واعتبروهما تمثلان "الصورة المرئية"، فعدّوا الكتابة الشعريّة "وصفا دقيقا محكما ومحددا لشئ يرى"[57]، لذلك عرّف هيوم الشعر بأنه "لغة عينية بصرية"[58].

وليس من شأن هذه الدراسة الاستفاضة في تعريف "التصويريين" للصورة وإنما الغاية من ذكر هذا الاتجاه هي أن نتبين ما وصل إليه النظر في الصورة عند الغربين من تناقض أدخل على مصطلح الصورة اضطرابا وجعل اصطناعه في النقد أمرا دونه الكثير من الحذر والتدبر.

وقد كان لابد أن تظهر، بعد كلّ ما عرضنا له من تناقض، محاولات تسعى إلى محاصرة مصطلح الصورة محاصرة دقيقة ترفع عن هذا المفهوم ما لزمه من غموض. ولما كان النظر في الصورة قد تراوح عند الأوروبيّين بين الاحتفال بالمعنى الحرفي الحسي والعناية بالمعنى الرمزي المجرد، اتجهت المحاولات التنظيرية الأخيرة إلى الجمع والتوفيق بين الاتجاهين السابقين في اتجاه ثالث "يعنى بدراسة الوظيفة الرمزية للأنماط الصورية مجازية كانت أم حرفية"[59]. ومن البديهي أن يتحدد هذا المفهوم للصورة بالتوازي مع مفهوم الرمز باعتباره "شكلا من أشكال التعبير باللغة ينطوي على ما تحمله اللغة من معرفة، وإن كان بأسلوب فنّي خاص يختلف عن مسارها العادي"[60]، إنّ الرمز بهذا المفهوم يخلّص الصورة من الدائرة الضيقة التي حصرتها فيها النظريات النقدية الغربية السابقة، ذلك أنّ الرمز "لا يرتبط بالصورة البسيطة المفردة بقدر ما يرتبط بالصورة المركبة المتكررة. فانشغال شاعر ما بأوضاع معينة أو

56 - ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص 52.
57 - نفس المرجع، ص 54.
58 - نفس المرجع، ص 53.
59 - نفس المرجع، ص 58.
60 - نفس المرجع، ص 63- 64.

ظروف خاصة أو شخصيات محددة حين ينظر إليه بمنظور نتاجه المتكامل يشكل مدخلا رمزيا لرؤياه المطلقة للحياة"[61]. إنّ هذا المفهوم للصورة هو الذي يسميه نور ثروب فراي بالصورة النموذجية، لأنّها تقوم على الرموز المتكررة فالصورة لا تقتصر على مجرد التعبير وإنما هي وسيلة الشاعر إلى إدراك العالم الحسي حوله وهي التي تميّز عالم الشاعر المغلق الذي ينشأ من تفاعل عميق بين رؤاه الذاتية للكون والحياة، وقدرته على اصطناع اللغة معبرا للإبداع.

إنّ الصورة الرمز أو الصورة المتكررة تحتوي على جانبين متفاعلين على النحو الذي بينه ريتشاردز، جانب حسي مادي وعيني، وجانب مجرد رمزي. وكلاهما هام لأنّه يساهم في منح الصورة دلالات متعددة من ناحية، ويمثل وسيلة هامة لاستكشاف رؤية الشاعر المتميّزة للحياة من ناحية أخرى. إنّ تكرار صورة حسية معيّنة في شعر شاعر ما لا يمكن أن يكون أمرا عابرا أملاه تشابه المعاني الشعرية والأغراض الأدبية وإنّما هو خصوصية هامة يتحتم التوقف عندها والنفاذ منها إلى إدراك سر الإبداع عند الشعراء.

و لعلنا لا نبالغ إن قلنا إنّ دراسة الصورة الرمز أو الصورة المتكررة هي وسيلة الناقد الأولى لإدراك ما يسند لبعض الشعراء من إبداع متجدد مدى الزمن. فالبحث في الصورة هنا لا يعتمد بدرجة أولى الوجوه البلاغية من تشابيه واستعارات وكنايات ومقابلات وما إليها من الوسائل التي تحقق أدبية النص، وتعلن اختلافه عن الكلام "الغفل"، وإنّما محرق الدرس هنا هو الصورة الحسية المتكررة التي تشيع في النص لتملأه بعناصر تجربة شعرية متميّزة. لذلك فإنّ التشبيه أو الاستعارة أو الكناية لا يمكن أن تحلل لذاتها أو لدلالتها على معنى محدود، وإنّما تحلّل باعتبار تفاعل المعاني المزدحمة فيها لاستجلاء الدلالة العميقة التي تنفذ إلى ذلك العالم الذي ينبيه الشاعر بالكلمات فيلجه القارئ عند تدبره النص ويظل مشدودا إليه حتى وإن شطت بينه وبين صاحبه السنون.

و الذي نخلص إليه مما تقدم أنّ النقد (قديما وحديثا) قد اهتم بالصورة باعتبارها أداة تميّز الكلام الأدبي عن الكلام العادي، وبحث في هذا الاتجاه عما ينشئ الصورة داخل النص الأدبي. فأما القدامى فقد ذهبوا إلى أنّ

61 – نفس المرجع، ص 42.

الصورة تنشأ عن المحاكاة، وقد قادهم هذا الموقف إلى الإعلاء من شأن التشبيه باعتباره عملية عقلية تحافظ على التمييز بين المعنى المجرد والمعنى الحسي وتبعد الصورة عن الغموض والالتباس. وأما المحدثون فقد بحثوا في ما يمكن أن تضفيه الصورة على النص من طاقات تخييلية فأعلوا من شأن الاستعارة وجعلوا الأدبية رهينة الاهتداء عبر الصور إلى عالم استعاري جديد داخل النص الأدبي، وهو عالم لا يطابق بالضرورة العالم الحسي المعروف بقدر ما يحاول الخروج عنه وإثراءه بواسطة التخييل.

ولا شك أنّ ما حققه النقد في هذا المجال قد جعل البحث في خصوصية النصوص الأدبية وما توحي به من اختلاف عن الكلام العادي، يخطو أشواطا هامة نحو الدّقة في تحديد "أدبية" النصوص الإبداعية، إلاّ أنّ المفهوم الذي أفرزته هذه الجهود لم يكن ليساعد من كانت غايته البحث فيما يتميّز به نص أدبي عن غيره من النصوص الأدبية، فالاستعارة والتشبيه وغيرها من الصور البلاغية التي عنيت بها الجهود النقدية السابقة[62]، قد لا تفيد كثيرا في تفسير الأسباب الكامنة وراء تميّز هذا الشاعر أو ذاك من غيره من الشعراء. وذلك لأنّ الصورة البلاغية تظل ميزة للأدب أكثر مما هي ميزة للأديب، و إنّما يتميّز الأديب بما يتكرّر في نصوصه من صور تكون لها دلالات عميقة في بنية تفكيره لأنها تعبر عن رؤيته للعالم والوجود. فقد يشترك الأديب مع غيره من الأدباء في طرق التعامل مع المجاز أو البديع أو غيرهما من الظواهر البلاغية، وقد تتشابه النصوص الإبداعية بسبب انتماء أصحابها إلى سنة أدبية أو مدرسة فنية أو اتجاه فكري. ولكن الذي لا يمكن أن تتشابه فيه التجارب الأدبية هو تلك الرؤية الخاصة التي يحملها كل واحد منا للأشياء المحيطة به، تلك الرؤية التي تجعلنا نتصور الأشياء بطرق مختلفة باختلاف تواريخنا الخاصة، وعقدنا النفسية، وطموحاتنا، بل وحتى أحلامنا وخيالاتنا. وهذه الرؤية الخاصة هي التي تتجلى في نصوص الأدباء في شكل رموز ثابتة لا تتغيّر مهما تغيّرت المواضيع، متكررة مهما تنوعت الأغراض تتخفى في النص وراء أشكال التعبير المشتركة وعناصر السنّة المتداولة؛ وهي لذلك أعسر من أن يدركها التحليل البلاغي التقليدي، وأدق من أن تحيط بها مفاهيمه العامة للصورة الشعرية. ولما كانت أشعار المتنبي قد حظيت من

62- وقد رأينا ما أثمرته هذه الجهود قديما وحديثا في هذا المدخل حول مفهوم الصورة وتطوّره.

الدّرس النقدي بعناية خاصة، لعلّها لم تتوفر لأي شاعر قبله أو بعده، ولما كان عدد هام من الدراسات قد اعتمد على الجوانب البلاغية في تحليل هذه النصوص، فلم يذهب بأصحابها البحث أبعد من الإشارة إلى غلبة هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر البلاغية دون ربطها بصورة متكررة أو رؤية عميقة للعالم والوجود، رأينا أن نخرج في هذه الدراسة عما هو معهود من مفاهيم الصورة الشعرية وأن نقارب شعر المتنبي بالاعتماد على ما بينا من مفهوم الصورة المتكررة أو الصورة الرمز، علّنا نفلح في الإشارة إلى جزء مما يميز شعر هذا الشاعر العربي الفذ.

على أنّ اختيارنا هذا لا يعني بأية حال من الأحوال أنّنا اهتدينا إلى إدراك عميق للصورة وقضاياها في الأدب والنقد إذ لابد لنا أن نقرّ بصحة ما قاله ريتشاردز منذ سنة 1936 عن ضرورة إيجاد نظرية عامة في المعنى[63]. وهو تقريبا ما اقرّه ديكرو وتدوروف حينما أكّدا "أنّ الصورة ما تزال تحتوي على كثير من النقاط الغامضة" لأنها ظاهرة تنتمي إلى علم الدلالة اللغوية... وعلم الدلالة ما يزال بعيدا عن حلّ (أو حتى طرح) كل ما له من قضايا[64].

فنحن اليوم أحوج من أيّ وقت مضى إلى علم دلالة دقيق يحل ما يتعلق بالمعنى الشعري من قضايا عويصة. إلاّ أنّ إقرارنا بنسبية ما توصلنا إليه من مفهوم للصورة الشعرية وتعريف بمصطلحها لا يمنعنا من اعتماده في دراسة الشعر عامة وشعر أبي الطيّب المتنبي على وجه الخصوص، إذ لا شك أنّه في غياب نظرية عامة في معنى الشعر ودلالته، يبقى مفهوم الصورة المتكررة وسيلة طيّعة تمكّن الباحث من الغوص وراء دلالات النص لاستشراف ما ضمّن الشاعر أبياته من رؤى متميّزة للعالم والحياة، لا سيما إذا ما تعلق الأمر بشاعر كأبي الطيّب المتنبّي شغل من تراثنا النقدي حيزا هاما، واحتل في نقدنا الحديث مكانة لا يكاد ينازعه فيها شاعر آخر من قدماء الشعراء ومحدثيهم.

---

63 – أ.أ. رتشاردز: فلسفة البلاغة، ص 46.

64 – Dictionnaire encyclopedique. 353

صورة الرحيل في شعر المتنبي

نحتاج قبل الرّحيل مع الصّورة في شعر أبي الطّيب المتنبي إلى أن نعرض لقضيّة هامة يطرحها التعامل مع هذا الموضوع في التراث الشعري العربي خاصة. ذلك أنّنا ذكرنا -في ما تقدم من هذه الدراسة- أنّ الناظر في الصورة الشعرية ما يزال يطلب غايته فلا يدركها ويقفو مقصده فلا يصله حتى تنتهي به رحلة البحث إلى الكشف عمّا به يتميّز نصّ شعري ما عن غيره من النصوص المنتمية إلى نفس الأدب.

بيد أنّنا انتهينا كذلك إلى أنّ مفهوم الصورة الرمز -وهو الذي نودّ اصطناعه لدراسة شعر المتنبي- يقوم على إدراك ما هو متكرر في صور الشاعر، ثابت ثبات الرؤية التي تخلق تلكم الصور وتبدع ما يتميّز من عوالم الشعراء. ومع ذلك فإنّنا نعلم تمام العلم أنّ هناك أسبابا "قد قضت على معاني الشعر القديم بالتعاود والتكرار والتماثل والتناظر وفي طليعة هذه الأسباب ما يتعلق بالتحام الدلالة بالصّيغ. فالسنّة الثقافية التي ألزمت على الشاعر أن يقول مثلما قال السابقون، قد حتمت عليه أن يطرق المعاني الشعرية التي طرقوا"1. ولعلها ألزمته كذلك بالصور الشعرية التي اصطنعوا. فإذا عنّ له أن يصف امرأة فلا مناص من أن يشبه وجهها "بالشمس" أو "القمر" وعينيها "بعيون الظّباء" و"الغزلان"، وقدّها "بالقضيب من الريحان أو الآس"، وإذا أراد وصف ممدوح لم ينس أن يستعير له قوة الأسد "وسخاء السحاب" وعلوّ الفرقد. وهو في ذلك مطمئن إلى أنّه لا يخرق ما استقرّ عند الشعراء من صور تتلاءم تلاؤما تامّا مع الأغراض التقليدية ذلك لأنّ القاعدة التي تجمع كل الشعراء المستعملين لهذه الصّور تنهض على التوفيق بين أحوال المقام ومقتضيات المقال. فلكلّ عرض أسلوبه ولكل معنى من معاني الشعر صوره التي إليه تنسب وعليه

1 - حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، 1991، ص 80.

تدلّ. ومن هنا كان التكرار في الصّور الشعرية سمة من سمات النموذج الذي يجمع شعراء العربية قاطبة. وإذا كان ذلك كذلك فكيف لنا أن نقول إنّ دراسة الصور الشعرية المتكررة يمكن أن تنتهي إلى إدراك الخصوصية في شعر أبي الطيّب المتنبّي مثلا؟

حقيق بنا -في هذه الحالة- أن نشير إلى أنّ مجرد التكرار لصورة ما في الشعر لا يجعل منها صورةِ رمزا وشاهدا على عالم الشاعر ورؤيته للحياة.و ذلك لأنّ التكرار في الصورة الرّمز هو طاقة تجعلها تطلّ من كل فجاج النص الشعري ونتوءاته بحيث تسافر الصورة نفسها عبر النصوص الشعرية المتعددة، وعبر المعاني الكامنة في النص الواحد دون أن يعوق رحيلها عائق فهي مطلقة الوجود رغم أنّ استكشافها يستدعي من التدبر شيئا غير يسير. وهي حرّة لا يحاصرها مبدأ الملاءمة بين المقام والمقال لأنّها حاضرة في المطالع الطلليّة حضورها في مقاطع الثناء على الممدوح أو الفخر بالنفس. أمّا التكرار الذي ينشأ عن استعادة الصور الموروثة، فهو محدود بمقتضيات الغرض. فالصّورة التي تنشأ عن التشبيه بالغزلان والظباء لا يمكن أن ترد إلاّ في معنى النسيب وليس لها أن تكون في غيره، إذ لا شك في أنّ تشبيه الممدوح بالغزال لا يفرز إلاّ صورة "مبتذلة" ومعنى غير مستساغ. وكذلك الصورة الناجمة عن التشبيه بالأسد لا تكون في وصف المرأة وإلاّ فسد النظام وانعدم الذوق ونحن نجد في الشعر العربي أبياتا عديدة تنسب المرأة إلى الطغيان والاستبداد بالقلوب والتجبر إزاء العشاق ولكننا لا نجد مع ذلك بيتا واحدا يشبه المرأة بالأسد أو الهزبر أو الضرغام... وما ذلك إلاّ لأنّ السنّة الشعرية قد ربطت صورة الأسد بغرض المدح وصورة الغزال بغرض الغزل (أو معنى النسيب). وإذا كانت هذه الصّور قد تكررت في شعر المتنبي، فإنّ ذلك لا يجعل منها صورة رمزا لأنها تبقى رهينة الغرض الذي من أجله وضعت وإليه نسبت. أما الصورة الرمز فلا تحفل بحدود الغرض ولا تكترث لتعدّد المعاني لأنّها تظل رغم تشتت المعنى داخل النص وجها من وجوه وحدته وسمة من سمات الأصالة في تجربة صاحبه.

ولذلك سنسلك في تحليل "صورة الرحيل" في ديوان المتنبي مسلكا مغايرا للتتبع الغرضي باعتبار أنّ دلالات الرحيل لا تتنوع

بتنوع الأغراض، وإنّما تتلون وفق مراحل الرحيل في تجربة أبي الطيّب الشعرية حيث تمر الرحلة في نسيج النصوص من مرحلة الوعي الباطن الذي ينشأ داخل الذات من تدبر الكون والآخرين، إلى مرحلة الفعل بما فيه من تحدّ وتضحية وجموح، وصولا إلى مرحلة الالتحام المطلق بغاية الرحيل ومنتهاه. ومن هنا اتخذنا لبحثنا هذا أقساما ثلاثة: أولها وعي الرحيل وثانيهما فعل الرحيل وثالثها غاية الرحيل.

وعي الرحيل

شاءت السنة الشعرية أن يكون منطلق الإبداع الشعري سؤالا وبكاء وعناء وذكرى. وقد رسم النموذج لذلك صورة محددة الملامح مكتملة العناصر ليس للشاعر أن يغيّب جانبا منها ولا أن يطمس ما استقر من معالمها فالإبداع في ذلك "بدعة" والخروج عنه مروق لا يأمن "مقترفه" غائلات التهميش ومخاطر العزلة.

وقد شاء النموذج أن تنفتح القصيدة على سؤال ينفذ منها إلى الرَّبع مكانا أنهكه الزمان فأمسى أثرا دارسا أو طللا "لم يعف رسمه"، فإذا الذكرى حبيبة لها من صور الغياب والاندثار ما لها من آثار الحضور وبقايا اللذة، حتى لكأنّ قدر الشاعر العربي أن يظل معلقا بين رؤى الماضي وأشلاء الحاضر، قدره أن يحمل من عذاب الفراق ما قد يهون دونه فراق الحياة. هكذا كان الشاعر العربي وهكذا كان قدره، وهكذا قضى عليه النموذج أن يظلّ مشدودا إلى الطلل لا يأبق من سلطانه إلاّ أن يكون شاذا مستقلا بفنه مكتفيا به معتكفا عليه. ولم يكن ذلك مبذولا للشعراء إلاّ قليلا.

في هذه الدائرة كان على المتنبي أن يعي العالم وينحته تجربة شعرية متميّزة وخطابا فنيا فذّا. فكانت مشاهد الأطلال الرحم الذي احتضن الصورة حتى تكتمل وعيا خالصا وفكرة محضا. وكانت صورة الرحيل في هذا الرحم حنينا من المشاعر والتأملات لا يرقى إلى أن يكون فعلا يراود الذات أو غاية تطمح إليها، ولكنه مع ذلك وعي حاد ووجود مضن يفرض نفسه على الذات ويسلط عليها من

الخارج. وهو مع ذلك لا ينشأ عن علاقة عداء وصدام بقدر ما ينشأ عن علاقة محبة وألفة. لذلك ارتبط الرحيل أوّلا وقبل كل شيء بالحبيب.

وإذا كنّا لا نملك الجزم بأنّ الحبيب في شعر المتنبي هو المرأة فحسب إذ قد يكون ممدوحا أو مرثيا [2] فإنّ بنا ميلا إلى الإقرار -بكثير من الاطمئنان -أنّ المرأة مثلت رمزا جامعا لكل ما تحبه الذات وترتجيه من الدنيا. لذلك كان وعي الرحيل لدى المتنبي ملتبسا بفراق الحبيبة وسيرها عنه فهو يقول (شرح الديوان ج 1 / 289) [البسيط]

سَوَائِرٌ رُبَّمَا سَارَتْ هَوَادِجُهَا	مَنِيعَةً بَيْنَ مَطْعُونٍ ومَضْرُوبِ
وَ رُبَّمَا وَخَدَتْ أَيْدِي المطيِّ بِهَا	عَلَى نَجِيعٍ مِنَ الْفُرْسَانِ مَصْبُوب

إنّ ما يبدو في هذه الصورة من مناعة الهوادج والتفاف الفرسان حولها يجعل الرحيل هنا قدرا ساحقا والفراق حدثا رائعا. ولطالما التبس ذكر الرحيل بصورة المعاناة وامتزجت لحظة الوداع بمتعة الحسن وعذاب الحزن. يقول (شرح الديوان ج 3 / 4) [الكامل]

سَفَرَتْ وبَرْقَعَهَا الْفِرَاقُ بصُفْرَةٍ	سَتَرَتْ مَحَاجِرَهَا ولَمْ تَكُ بُرْقُعَا
فَكَأَنَّهَا والدَّمْعُ يَقْطُرُ فَوْقَهَا	ذَهَب بِسِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ قَدْ رُصِّعَا

ويقول أيضا (ج 1 / 370) [الكامل]

وَ جَلاَ الْوَدَاعُ مِنَ الْحَبِيبِ مَحَاسِنًا	حُسْنُ الْعَزَاءِ وقَدْ جُلِينَ قَبِيحِ

---

2 - (1) يقول المتنبي معرّضا بسيف الدولة بعد أن ارتحل عنه إلى مصر:

فلو كان مابي من حبيب مقنع عذرت ولكن من حبيب معمم

أنظر شرح ديوان المتنبي، لعبد الرحمان البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، ج 4/ ص .264

والذي يبدو من هذين النموذجين أنّ حسن المرأة يطغى في صورة الرحيل ويشعّ حتى لكأنّ الحب والفتنة لا يستيقظان في ذات الشاعر إلاّ وهما زائلان، بل إنّ الزوال يستوي صورة تسيح على المشهد وتكتسحه لتؤلف بين المحبّ والمحبوب ساعة الفراق، فإذا المحب نفسه خيال ناحل لا يكاد يبصر وفي ذلك يقول(ج4/317-318-319) [البسيط]

أَبْلَى الْهَوَى أَسَفًا يَوْمَ النَوَىبَدَنِي وَفَرَّقَ الْهَجْرُ بَيْنَ الْجَفْنِ وَالْوَسَنِ
رُوحٌ تَرَدَّدُ فِي مِثْلِ الْخِلاَلِ إِذَا أَطَارَتِ الرِّيحُ عَنْهُ الثَّوْبَ لَمْ يَبِنِ
كَفَى بِجِسْمِي نُحُولاً أَنَّنِي رَجُلٌ لَوْلاَ مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِي

ولا شكّ أنّ هذه المعاني قديمة قدم النسيب في الشعر العربي فالنّحول والبكاء على أطلال الحبيبة ووصف السهر لفراقها مبثوث فيما قال الشعراء من الجاهليّة إلى عصر المتنبي و حتى بعده ، إلاّ أننا نتبيّن في شعر أبي الطيب علاقة لا تخلو من الطرافة بين الحب والقلق فتسمعه يقول مثلا (ج3 /202) [البسيط]

وَقَدْ طَرَقْتُ فَتَاةَ الْحَيِّ مُرْتَدِيًا بِصَاحِبٍ غَيْرِ عِزْهَاةٍ وَلاَ غَزِلِ
فَبَاتَ بَيْنَ تَرَاقِينَا نُدَفِّعُهُ وَلَيْسَ يَعْلَمُ بِالشَّكْوَى وَلاَ الْقُبَلِ

وتبدو صورة السيف وهو يتوسط الحبيبين المتعانقين فيفصل جسديهما معبّرة في هذين البيتين أشدّ التعبير عمّا كان يمازج الوصال من خوف وقلق، تفطّن إليه الشرّاح القدامى بكثير من الذكاء حينما قال قائلهم معلقا على البيت الثاني "و يشير بهذا إلى ماكان عليه من الحذر والمخافة وأنّه حين عانق حبيبته لم يخلع السيف"3.

ولئن كان الخوف هاهنا خطرا ظرفيا وهلاكا كائنا بالقوة لا بالفعل، فإنه يرمز في رأينا إلى صورة الزمن المتربص بالحبيبين فعلا، فالفراق فيصل يحول حدّه بين الحبيبين وحسام يقطع ما اتصل بينهما لذلك يقول عنه المتنبي (ج 2 / 102 -103) [الكامل]

3- انظر شرح الديوان، ج 202/3.

أَمَّا الْفِرَاقُ فَإِنَّهُ مَا أَعْهَدُ هُوَ تَوْأَمِي لَوْ أَنَّ بَيْنًا يُولَدُ
وَلَقَدْ عَلِمْنَا أَنَّنَا سَنُطِيعُهُ لَمَّا عَلِمْنَا أَنَّنَا لاَ نَخْلُدُ
مَنْ خَصَّ بِالذَّمِّ الْفِرَاقَ فَإِنَّنِي مَنْ لاَ يَرَى في الدَّهْرِ شَيْئًا يُحْمَدُ

إنّ الناظر في هذه الأبيات يدرك لا محالة نيّة الشاعر في تحويل جوهر المأساة من المكان إلى الزمان. فالرحيل الذي هو في الأصل انتقال في المكان يتخذ في وعي الشاعر هنا صورة التحول في الزمان ويصبح الحديث في الحب موازيا للقول في الدهر ومصائبه فتجده يقول مثلا (ج 1 / 275 - 276) [الطويل]

وَأَحْسَبُ أَنِّي لَوْ هَوِيتُ فِرَاقَكُمْ لَفَارَقْتُهُ وَالدَّهْرُ أَخْبَثُ صَاحِبِ
فَيَاليت ماَ بَيْنِي وَبَيْنَ أَحِبَّتِي مِنَ الْبُعْدِ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَصَائِبِ

وإذا كان في صروف الدهر واستحالته من السرّاء إلى البأساء تنغيص على الإنسان وحدّ لسعادته، فإنه عند المتنبّي فعل فناء وزوال ومن هنا تدرّج الوعي بالرحيل في شعره إلى وعي بالموت نفسه. وقد بالغ أبو الطيّب في ذكر الموت خلال نسيبه حتى أصبحت صورة المرأة ملتبسة بصورة القتل ووسائله ومن الأمثلة على ذلك قوله (ج 3 / 51) [الطويل]

وَلَمْ أَرَ كَالْأَلْحَاظِ يَوْمَ رَحِيلِهِمْ بَعَثْنَ بِكُلِّ الْقَتْلِ مِنْ كُلِّ مُشْفِقِ

وقوله (ج 1 / 132) [الكامل]

لاَ تَعْذُلِ الْمُشْتَاقَ فِي أَشْوَاقِهِ حَتَّى يَكُونَ حَشَاكَ فِي أَحْشَائِهِ
إِنَّ الْقَتِيلَ مُضَرَّجًا بِدُمُوعِهِ مِثْلُ الْقَتِيلِ مُضَرَّجًا بِدِمَائِهِ
وَالْعِشْقُ كَالْمَعْشُوقِ يَعْذُبُ قُرْبُهُ لِلْمُبْتَلَى وَيَنَالُ مِنْ حَوْبَائِهِ

وقوله (ج 3 / 282) [البسيط]

أَحْيَا وَأَيْسَرُ مَا قَاسَيْتُ مَا قَتَلاَ وَالْبَيْنُ جَارَ عَلَى ضَعْفِي وَمَا عَدَلاَ
وَالْوَجْدُ يَقْوَى كَمَا تَقْوَى النَّوَى أَبَدًا وَالصَّبْرُ يَنْحُلُ فِي جِسْمِي كَمَا نَحِلاَ

لَوْلاَ مُفَارَقَةُ الأُحْبَابِ مَا وَجَدَتْ   لَهَا المَنَايَا إِلَى أَرْوَاحِنَا سُبُلاَ

ولئن بدا القتل في هذه الأبيات صنو الرحيل والبين والنوى والفراق فإنه قد بدا في مواطن أخرى من الديوان قرين الجمال نفسه فإذا المرأة تستحيل محاربا مدجّجا بشتّى أنواع السّلاح يتصدّى للشاعر فيصرعه مصرع الفرسان في عرصات الوغى. ومن الأمثلة على ذلك قوله في مقدمة مدحه للقاضي أبي الفضل بن عبد الله الأنطاكي (ج 3 / 367 - 368 - 369) [الكامل]

وَأَنَا الَّذِي اجْتَلَبَ الْمَنِيَّةَ طَرْفُهُ   فَمَنِ الْمُطَالَبُ وَالْقَتِيلُ الْقَاتِلُ
تَخْلُو الدِّيَارُ مِنَ الظبَاءِ وَعِنْدَهُ   مِنْ كُلِّ تَابعَةٍ خَيَالٌ خَاذِلُ
اللاَّءِ أَفْتَكُهَا الْجَبَانُ بِمُهْجَتِي   وأَحَبُّهَا قُرْبًا إِلَيَّ الْبَاخِلُ
الرَّامِيَاتُ لَنَا وَهُنَّ نَوَافِرٌ   وَالْخَاتِلاَتُ لَنَا وَهُنَّ غَوَافِلُ
مِنْ طَاعِنِي ثُغَرُ الرِّجَالِ جَآذِرٌ   وَمِنَ الرِّمَاحِ دَمَالِجٌ وخَلاَخِلُ
وَلِذَا اسْمُ أَغْطِيَةِ الْعُيُونِ جُفُونُهَا   مِنْ أَنَّهَا عَمَلَ السُّيُوفِ عَوَامِلُ

ولا يمكن لقارئ هذه الأبيات أن يمرّ بها دون أن يلاحظ ما تحمله من معاني القتل ووسائله، ونحن إذا اتبعنا تسلسل الصّور فيها، وجدنا صورة القتل تمتدّ خيطا رابطا بين صور الحسن والمعاناة من ناحية، وصور الرحيل من ناحية أخرى. فقد مثل الرّحيل المهد الذي احتضن الصورة في منبعها الأوّل ليخرجها التشبيه بعد ذلك من معنى الرحيل وما يستدعيه من عفاء و"خلو" إلى معنى القتل بما يقتضيه من "فتك" و"ختل" و"رماية" و"طعن" وصولا إلى ما يحتاج إليه في هذه الأفعال من "رماح" و"سيوف".

والحق أنّ مثل هذه الأبيات كثيرة في شعر العديد من الشعراء السابقين لأبي الطيب ومن اشهر الأمثلة على ذلك قول الفرزدق (وقد ضمّنه بشّار بعض شعره) [البسيط]

"إِنَّ الْعُيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ   قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا[4]

4 -ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع بالجزائر، 1976، ج 4 / 216.

ومن الواضح أنّ صورة القتل في هذا البيت لا تختلف كثيرا عمّا رأينا لدى المتنبي غير أنّ كثرة هذه الصور في شعر أبي الطيب يجعلنا نذهب إلى أنّ اصطناعها ليس نابعا من رؤية تقليدية واتباع لنموذج قديم بقدر ما هو استجابة لرؤية مخصوصة للحياة نفسها. فصورة المرأة في نسيب أبي الطيّب صورة للحياة بحسنها وبشاعتها[5] بلذّتها وعذابها بكلّ ما يدعو فيها إلى الأمل وكلّ ما يهدّد باليأس.

وليس من الغريب أن تتخذ وجها متناقضا كذلك الذي عبّر عنه بقوله (ج 4 / 145) [الكامل]

غُصْنٌ عَلَى نَقَوَىْ فَلاَةٍ نَابِتٌ ... شَمْسُ النَّهَارِ تُقِلُّ لَيْلاً مُظْلِمَا
لَمْ تُجْمَعِ الأَضْدَادُ فِي مُتَشَابِهٍ ... إلا لِتَجْعَلَنِي لِغُرْمِي مَغْنَمَا

إنّ اجتماع الأضداد في المرأة على هذا النحو هو الذي جعل لها في شعر المتنبي صورة مشابهة لصورة الدنيا ولعلّ ما يجمع بين المرأة والدنيا انطواؤهما على معنى التقلّب والتحوّل فإذا قال في المرأة (ج 2 / 43- 44) [الخفيف]

فَاسْقِنِيهَا فِدًى لِعَيْنَيْكَ نَفْسِي ... مِنْ غَزَالٍ وَطَارِفِي وتَلِيدِي
شَيْبُ رَأْسِي وذِلَّتي ونُحُولِي ... وَدُمُوعِي عَلَى هَوَاكَ شُهُودِي
أيَّ يَوْمٍ سَرَرْتَنِي بِوِصَالٍ ... لَمْ تَرُعْنِي ثَلاَثَةً بِصُدُودِ

قال في الدنيا (ج 1 / 182) [الطويل]

وَمَنْ صَحِبَ الدُّنْيَا طَوِيلاً تَقَلَّبَتْ ... عَلَى عَيْنِهِ حَتَّى يَرَى صِدْقَهَا كِذْبَا

وإذ قال في أخلاق النّساء (ج 2 / 105) [الطويل]

---

5 - يقول المتنبي (ج 4 / 365) [البسيط]
مِمَّا أَضَرَّ بِأَهْلِ العِشْقِ أَنَّهُمُ ... هَوُوا وَمَا عَرَفُوا الدُّنْيَا وَمَا فَطِنُوا
تَفْنَى عُيُونُهُم دَمْعًا وأَنْفُسُهُمْ ... فِي أَثَرِ كُلِّ قَبِيحٍ وَجْهُهُ حَسَنُ

كَذَلِكَ أَخْلاَقُ النِّسَاءِ وَرُبَّمَا ... يَضِلُّ بِهَا الْهَادِي ويَخْفَى بِهَا الرَّشْدُ

قال في خلق الدنيا (ج 2 / 119) [الطويل]

أَبِى خُلُقُ الدُّنْيَا حَبِيبًا تُدِيمُهُ ... فَمَا طَلَبِي مِنْهَا حَبِيبًا تَرُدُّهُ

ولو أردنا استقصاء وجوه الشبه بين الدنيا والمرأة لأمكن أن نسوق أمثلة عديدة من هذا القبيل إلاّ أنّنا نفضل أن نستعيض عن مثل هذه الأمثلة بأمثلة أخرى يشير فيها المتنبي إلى التشابه بين المرأة والدنيا إشارة صريحة ومنها قوله (ج 3 / 141) [الوافر]

وَمَنْ لَمْ يَعْشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا ... وَلَكِنْ لاَ سَبِيلَ إِلَى الْوِصَالِ
نَصِيبُكَ مِنْ حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ ... نَصِيبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ خَيَالِ

وقوله (ج 3 / 250 – 251) [الخفيف]

أَبَدًا تَسْتَرِدُّ مَا تَهَبُ الدُّنْـ ... ـيَا فَيَالَيْتَ جُودَهَا كَانَ بُخْلاَ
وَهْيَ مَعْشُوقَةٌ عَلَى الْغَدْرِ لاَ تَحْـ ... ـفَظُ عَهْدًا وَلاَ تُتَمِّمُ وَصْلاً
كُلُّ دَمْعٍ يَسِيلُ مِنْهَا عَلَيْهَا ... وَبِفَكِّ الْيَدَيْنِ عَنْهَا تَخَلِّي
شِيَمُ الْغَانِيَاتِ فِيهَا فَلاَ أَدْ ... رِي لِذَا أَنَّثَ اسْمَهَا النَّاسُ أَمْ لاَ

وقوله (ج 3 / 162 – 163) [المتقارب]

فَذِي الدَّارُ أَخْوَنُ مِنْ مُومِسٍ ... وَ أَخْدَعُ مِنْ كِفَّةِ الْحَابِلِ
تَفَانَى الرِّجَالُ عَلَى حُبِّهَا ... وَمَا يَحْصُلُونَ عَلَى طَائِلِ

إنّ هذه الأمثلة –وأضرابها كثيرة في شعر أبي الطيّب– تقيم الدليل على أنّ صورة المرأة ليست في شعر المتنبّي سوى رمز لصورة الدنيا، وليست المعاناة التي عبّر النسيب عن عمقها وتجذرها سوى أزمة الإنسان إزاء تقلّب الحياة. وما نحول الشاعر في هذه الصور وتلاشيه وتدرجه نحو الفناء في العشق إلاّ وجه آخر من وجوه عشقه للحياة.

وإذا كانت آفة المرأة الصّدود والهجر فإنّ آفة الدنيا الزّمن والدّهر وإذا كان أبو الطيب قد شكا الهجر والجفاء فإنّه لم يدّخر جهدا في شكوى الدهر وتقلّبه فيقول (ج 2 / 141) [البسيط]

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلاَ كَبِدِي شَيْئًا تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ وَلاَ جِيدُ
يَاسَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُؤوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ
أَصَخْرَةٌ أَنَا؟ مَالِي لاَ تُحَرِّكُنِي هَذِي المُدَامُ وَلاَ هَذِي الأَغَارِيدُ
إِذا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ

ويقول أيضا (ج 4 / 370) [الخفيف]

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا وَعَنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْـ ـهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا

ويقول أيضا (ج 3 / 141) [الهزج]

رَمَانِي الدَّهْرُ بِالأَرْزَاءِ حَتَّى فؤادي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالِ
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ تَكَسَّرَتِ النِّصَالُ عَلَى النِّصَالِ

وقد تطوّر هذا اليأس من الحياة ليصبح إحساسا دائما بالقلق المتواصل إزاء المصير فقد كان المتنبي دائم التفكير في الموت لايكاد ينساه في قصيدة من قصائده سواء كانت رثاء أم مدحا. وقد أضفى ذلك على شعره صبغة حكميّة تأمّلية لاشك أنّها وراء جانب هام من شهرته وبقاء شعره.

ولسنا نجد في ديوان المتنبي قصيدة تظهر فيها صورة الموت والقلق كتلك التي أنشدها في مدح "أبي منتصر شجاع ابن معن بن الرّضى الأزدي" وقد كان مطلعها (ج 3 / 73) [الكامل]

أَرَقٌ عَلَى أَرَقٍ ومِثْلِيَ يَأْرَقُ وَجَوًى يَزِيدُ وعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ

وفيها يقول (ج 3 / 75 – 76) [الكامل]

أَبَنِي أَبِينَا نَحْنُ أَهْلُ مَنَازِلٍ أَبَدًا غُرَابُ الْبَيْنِ فِيهَا يَنْعِقُ

نَبْكِي عَلَى الدُّنْيَا وَمَا مِنْ مَعْشَرٍ جَمَعَتْهُمُ الدُّنْيَا فَلَمْ يَتَفَرَّقُوا
أَيْنَ الأَكَاسِرَةُ الْجَبَابِرَةُ الْأُلَى كَنَزُوا الْكُنُوزَ فَمَا بَقِينَ وَلاَ بَقُوا
مِنْ كُلِّ مَنْ ضَاقَ الْفَضَاءُ بِجَيْشِهِ حَتَّى ثَوَى فَحَوَاهُ لَحْدٌ ضَيِّقُ
وَ الْمَرْءُ يَأْمُلُ وَالْحَيَاةُ شَهِيَّةٌ وَالشَّيْبُ أَوْقَرُ وَالشَّبِيبَةُ أَنْزَقُ
وَلَقَدْ بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ وَلِمَّتِي مُسْوَدَّةٌ وَلِمَاءِ وَجْهِي رَوْنَقُ
حَذَرًا عَلَيْهِ قَبْلَ يَوْمِ فِرَاقِهِ حَتَّى لَكِدْتُ بِمَاءِ جَفْنِيَ أَشْرَقُ

إن قارئ هذه الأبيات يلاحظ دون شك ما لصورة الموت من هيمنة على المعاني واستئثار بالدلالات حتى لكأنّ الأبيات مرثية فيالإنسانية قاطبة. وقد كان بالإمكان عدّ هذه الأبيات صورة من صور الاعتبار والتفجع العابرة التي تعرض للإنسان كلما فوجئ بوفاة شخص يعرفه أو يمتّ إليه بصلة، لو وردت ضمن مرثية من المراثي، ولكنها جاءت في مقدمة قصيدة مدحية قالها أبو الطيب في شبابه، وهي مسبوقة بمدخل طللي لا يشترك معها إلاّ في معنى واحد هو معنى الفراق. ولا شك أنّ هذا الترابط بين حال المرأة وحال الدنيا عبر حقيقة الفراق والزوال هو بؤرة الصورة الشعرية في المطالع الطلليّة، فعنه تنبثق اللّذة وبه تتفجر المعاناة. إنّه قصّة الوصال المشروط بمشيئة الزمن والمهدّد بالزوال في كل لحظة، إنّها اللّذة لا تكاد تدرك مداها حتى ينغصها الرحيل. والرحيل هاهنا رحيلان رحيل في المكان ورحيل في الزمان وكلاهما مواجهة للمجهول بين الإنسان وحقيقته الأبدية حقيقة الضعف والنقصان. ولا شك في أنّ حظّ العاشق من الحبيبة لا يقل في هذه الصورة عن حظ الإنسان من الدنيا. كلاهما يتطلع إلى الوصال ويلقى الهجر والبين ويشقى بمصيره فيرفضه وينتفض يائسا للإفلات منه فلا يجد إلى ذلك سبيلا. إنّ المعنى المجازي هنا يتفاعل مع المعنى الحرفي ليكوّن عن الذات صورة يحكمها التأرجح بين قطبين هما إن شئت الوصال والفراق وإن شئت الأمل واليأس أو الحياة والموت...

والذي نخرج به مما تقدم أنّ صورة الرحيل تنبثق في شعر المتنبي من علاقة الذات بالمرأة/المحبوبة. ولما كانت السنة الشعرية

قد أسندت لهذه العلاقة مكانة الصدارة في القصيدة 6. كان من البديهي أن تحمل المقاطع الطللية بوادر الوعي بالرحيل باعتباره صورة رمزا ومعبرا إلى إدراك العالم في شعر المتنبي. وقد رأينا أنّ هذه الصورة قد تأسست على المقابلة بين المعنى الحسّي ووعي الشاعر به. وهي مقابلة نقلت الصورة الشعرية -رغم تشابيهها الموروثة واستعاراتها المتداولة- إلى الكشف عن جانب هام من رؤية الشاعر للحياة. ولعلّ أهم ما انبنت عليه صورة الرحيل في مرحلتها الأولى تلك الثنائيات التي تقابل بين الحسن والحزن: حسن المرأة الذي يبرزه الرحيل، وحزن الشاعر الذي يعمّقه الوقوف، ذلك الوقوف المتأمل الذي يحمل الذات على الانغماس في ثنائية أخرى لا تقل الحيرة فيها عن الحيرة في سابقتها إنها ثنائيّة اللّذة والعذاب لذّة الوصال بحلاوة ماضيه ونعومة ذكرياته وعذاب الفراق بقساوة حاضره ومعاناة يأسه.

وقد أدّى بنا التحليل وفق هذا النسق إلى ثنائية أخيرة هي ثنائيّة الحياة والموت، حيث ينقلب الوقوف على الأطلال بكاء للمصير ورثاء للحياة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن دفع التحليل إلى هذا المستوى لم تمله رؤية رمزية تبحث في شعر المتنبي عن المعنى المجازي عبر ما تفرّق في النصّ من عناصر المعنى الحرفي وإخضاعه لرؤية مسبقة وتصوّر مسقط7، وإنما أملته قراءة متأنية للمقاطع الطلليّة في شعر أبي الطيّب حيث وقع التلازم في اغلب الأحيان بين شكوى

---

6 - (1) أنظر رأي ابن قتيبة في بناء القصيدة ضمن كتابه الشعر والشعراء، تحقيق مضطفى السقا، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، ط 1932، ص 14.

7 - فهم بعض النقاد الصورة الرمزية فهما لا يخلو من سذاجة حينما ربط بين الرمز وحياة الكاتب من ناحية وظروف انشاده القصيد يقول درويش الجندي " إننا نجد من الشعراء من اتخذ من النسيب الذي يبدأ به قصائده جريا على السنة القديمة وسيلة للتعبير عن عواطف وخواطر ليست من النسيب والتحدث عن المرأة وتصوير المشاعر ونحوها في شيء، وكأن اللجوء إلى هذه الوسيلة أثر من آثار الضغط السياسي الذي دعت إليه ظروف الحياة السياسية في الدولة العباسية وبخاصة الخوف من بطش الحكام والأمراء الذين كانوا يحتضنون الأدباء ليتخذوا منهم سلاحا للدعاوة وكانوا يحجّرون على عواطفهم الخاصة. وهذه الرمزية نلحظها بوجه خاص فيما قاله المتنبي من النسيب في ظل كافور إذ لم يقصد في نسيبه إلى تصوير عواطفه نحو النساء على ما يفهم من ظاهره وإنما يقصد حبيبه القديم سيف الدولة والحياة في جوار ذلك الحبيب الذي قضت الأيام عليه رغم أنفه أن يفارقه ويصور حسراته وآلامه من اجل ذلك " من كتاب الرمزية في الأدب العربي ص 283-284 أورده حسين الواد ضمن "مدخل إلى شعر المتنبي" 63.

الفراق وشكوى الزمان، فضلا عن وجود أبيات كثيرة تشير صراحة إلى علاقة تشابه بين المرأة والدنيا. ولا شك في أنّ النظر في هذه العلاقة وشرح أبعادها واستكناه دلالاتها يفيد البحث في نسيب أبي الطيّب أكثر من التساؤل عمّا إذا كان المتنبي قد عرف الحب أم لا ؟8 وهل أحب خولة أخت سيف الدولة أم أنّ هذه العلاقة وهم من أوهام النقاد؟9 وهل كان وصفه للمرأة نابعا من صدق فني أم أنه وصف جاف قوامه التكلف والصّنعة ؟ 10.

وما من شك في أنّ هذه القضايا -النابعة من هاجس البحث عن فهم الشعر بالتاريخ أو فهم التاريخ بالشعر- لا تفيد الباحث في معرفة نصيب الشعرية في ديوان المتنبي وسرّ بقائه على مدى أجيال متعاقبة. والحق أنّ النقاد الذين اهتموا بالمقاطع الطللية أو مقاطع النسيب في شعر المتنبي، وتوصلوا إلى هذه " الاشكاليات"، قد تناولوا تلك المقاطع بمعزل عن بقية شعر الرجل كما لو كانت تمثل نوعا مستقلا وغرضا متميّزا عن غيره؛ والحال أنّ المتنبي لم يكد يكتب قصيدة مستقلة في الغزل ووصف المرأة وإنّما وردت المقاطع الطللية مقدمات توسل بها إلى المدح، وقد استغنى عنها في بعض الأحيان حينما انتفت الحاجة إليها. ولذلك فإنّ ما توصلنا إليه إلى حد الآن من نتائج يبقى منقوصا ما لم نتجاوز وعي الرحيل في التجربة الشعرية عند المتنبي إلى دراسة صورة الرحيل في مرحلتها الثانية حيث تخرج الذات من تأملها وجمودها لتحقق الرحيل فعلا ووجودا وتطلعا.

---

8 - أنظر حسن محمد الشماع " صورة المرأة في غزل المتنبي وعلاقته بها"، مجلة المورد 3 / 1980 حيث يقول صاحبه: "و يعنينا هنا رأي طه حسين لأنه يحكم على غزل المتنبي جملة وتفصيلا بالغلظة واصطناع الحب والغرام. والواقع أنّ للشاعر صورا ومعاني في هذا الغرض لم يسبق إليها وهي في الرقة والعذوبة بحيث لا تثير شكا ولا نبوا وربما كان بعض تلك الصور الغزلية تعبيرا عن احدى حالات الحب الحقيقية". ص 85، وقد أورد هذا الناقد اراء عديدة في نفس الموضوع.

9 - نفس المقال، ص 81 وما بعدها.

10- من نفس المقال يقول الكاتب "إنّ هذه البساطة في التعبير أو عدم التكلف في أداء المعاني وبألفاظ رقيقة عذبة لهو دليل واضح على معاناة الشاعر وتجربته الصادقة". ص 95

فعل الرحيل

لئن ظلّت صورة الرّحيل في مرحلتها الأولى فكرة محضا ووعيا يصل إلى الشاعر من التمرّس بالحياة، والتعامل مع أهلها، فإنّها في المرحلة الثانية تكتسب أهمية الفعل الجامح الذي تردّ به الذات عما شكته في مرحلة الوعي.

ولئن انتهينا في المرحلة الأولى إلى أنّ الرحيل يمثل قلقا مستمرا إزاء المصير، واستحضارا دائما لحقيقة الموت وتبرّما متواصلا من الزمن فإنّه يستحيل في هذه المرحلة تمرّدا على الدّهر ورفضا للخضوع له.

وقد تجلّى هذا الرفض أبلغ ما تجلّى في قول المتنبي (ج 2/ 269) [الكامل]

أَعْطَى الزَّمَانُ فَمَا قَبِلْتُ عَطَاءَهُ   وَ أَرَادَ لِي فَأَرَدْتُ أَنْ أَتَخَيَّرَا

ولا شك أنّ هذا التمرّد هو الذي جعل الزمان يتّخذ في شعر المتنبي صورة العدو المتربص بالشاعر والمحارب الكامن له. وقد بدا ذلك في قوله (ج 2 / 252-253) [الطويل]

أُطَاعِنُ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِهَا الدَّهْرُ   وَحِيدًا ومَا قَوْلِي كَذَا ومَعِي الصَّبْرُ
وَ أَشْجَعُ مِنِّي كُلَّ يَوْمٍ سَلاَمَتِي   وَ مَا ثَبَتَتْ إلا وفِي نَفْسِهَا أَمْرُ
تَمَرَّسْتُ بالآفَاتِ حَتَّى تَرَكْتُهَا   تَقُولُ أَمَاتَ المَوْتُ أَمْ ذُعِرَ الذُّعْرُ
وَ أَقْدَمْتُ إِقْدَامَ الْأَتِيِّ كَأَنَّ لِي   سِوَى مُهْجَتِي أَوْ كَانَ لِي عِنْدَهَا وِتْرُ
ذَرِ النَّفْسَ تَأْخُذْ وِسْعَهَا قَبْلَ بَيْنِهَا   فَمُفْتَرِقٌ جَارَانِ دَارُهُمَا الْعُمْرُ

و قوله (ج 4 / 163) [الوافر]

وَ لَـوْ بَـرَزَ الزَّمَـانُ إِلَـيَّ شَخْصًـا لَخَضَّـبَ شَعْرَ مَفْرِقِـهِ حُسَامِـي

ولعلّ أوّل ما يزعج الشاعر في الدهر أنّه يجمع بينه وبين الحاسدين والكائدين وهو بذلك يتعاون مع هؤلاء لعرقلة مسيرة الذات ولذلك يقول (ج 4 / 371) [الخفيف]

وَ كَأَنَّـا لَـمْ يَـرْضَ فِينَـا بِرَيْـبِ الدَّهْـرِ حَتَّـى أَعَانَـهُ مَـنْ أَعَانَـا
كُلَّمَـا أَنْبَـتَ الزَّمَـانُ قَنَـاةً رَكَّـبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَـاةِ سِنَانَـا

ولذلك كره المتنبي أن يعدّ من العامة الخاضعة للزمن فراح يبدي احتقاره لها قائلا (ج 2 / 92-93) [الطويل]

أَذُمُّ إِلَـى هَـذَا الزَّمَـان أُهَيْلَـهُ فَـأَعْلَمُهُمْ فَـدْمٌ وأَحْزَمُهُـمْ وَغْـدُ
وَ أَكْرَمُهُـمْ كَلْـبٌ وأَبْصَرُهُـمْ عَـمٍ وَ أَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وأَشْجَعُهُمْ قِـرْدُ

وليس غريبا أن تتحول الذات تحت وطأة الإحساس بالتمرد والتجاوز من ناحية، والشعور بالقهر من ناحية أخرى، إلى كتلة من الأحاسيس المتميّزة الفريدة التي تجعل صاحبها يعي ما به من اختلاف عن الآخرين (رغم كونه مجبرا على العيش بينهم) ولذلك كثرت الصور المعبرة عن الوحدة والغربة في شعر المتنبي ولكنها ظلّت على تنوّعها مشدودة أبدا إلى صورة الرحيل. ومن الأمثلة على ذلك قوله (ج 1 / 393) [لطويل]

وَحِيـدٌ مِـنَ الْخـلانِ فِـي كُـلِّ بَلْـدَةٍ إِذَا عَظُـمَ الْمَطْلُـوبُ قَـلَّ الْمُسَاعِـدُ

و قوله (ج 4 / 274) [الوافر]

يُـذِمُّ لِمُهْجَتِـي رَبِّـي وسَيْفِـي إِذَا احْتَـاجَ الْوَحِيـدُ إِلَـى الذِّمَـامِ

وقد تطورت مثل هذه الصور لتدرك في شعر أبي الطيّب

حدّ التشبّه بالأنبياء، وذلك لما يوحي به مفهوم النبوّة من تميّز وغربة وشقاء بالعيش بين ناس لا يفهمون ما يسعى الشاعر إليه. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك تشبّهه بالمسيح في قوله (ج 2 / 44) [الخفيف]

مَا مُقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةَ إلا كَمُقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ اليهودِ
مَفْرَشِي صَهْوَةُ الْحِصَانِ ولَكِنَّ قَمِيصِي مَسْرُودَةٌ مِنْ حَدِيدِ

و قوله من نفس القصيد متشبّها بصالح (ج 2 / 48) [الخفيف]

أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللَّهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

وقد أدّى تردّد مثل هذه الأبيات في شعر المتنبّي إلى تأويلات غريبة أحيانا ومنها أنّ لقب المتنبي وما يدور حوله من روايات (تشير بالخصوص إلى ادّعاء أبي الطيّب النبوّة) راجع إلى هذه الأبيات بالذات[11]، في حين أنّ التشّبه بالأنبياء لا يزيد في الحقيقة على أن يكون صورة من صور الوحدة والغربة في شعر المتنبي. ولعلّ هذا الشعور بالوحدة والاختلاف عن الآخرينِ هو الذي أدّى في شعر أبي الطيّب إلى غياب صورة الوطن الذي يمثل عادة منطلق كل رحلة ومستقر كلّ مسافر. لذلك كثيرا ما نجد المتنبي ينكر أن تكون به حاجة إلى مثل هذا الوطن فيقول مثلا (ج 1 / 316) [الطويل]

غَنِيٌّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يستفزّني إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابُ
وإنّي لَنَجْمٌ تَهْتَدِي بِي صُحْبَتِي إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ

و يقول أيضا (ج 3 / 341) [الوافر]

أَلِفْتُ تَرَحُّلِي وجَعَلْتُ أَرْضِي قُتُودِي والْغُرَيْرِيَّ الْجُلالا
فَمَا حَاوَلْتُ فِي أَرْضٍ مُقَامًا وَ لاَ أَزْمَعْتُ عَنْ أَرْضٍ زَوَالا
عَلَى قَلَقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي أُوَجِّهُهَا جَنُوبًا أَوْ شَمَالا

11 - أنظر تعليق المنجي الكعبي على هذه الأبيات ضمن كتابه المتنبي: العظمة والطموح في شعره، تونس،1992.

إن صورة الوطن تختفي هنا لتعوّضها صورة الرّاحلة التي تستحيل "وطن" الشاعر المتحوّل القلق، وأحسن مثال على ذلك قوله في ذلك البيت الذي فاتت شهرته شهرة صاحبه (ج 1 / 319) [الطويل]

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنَى سَرْجُ سَابِحٍ   وَ خَيْرُ جَلِيسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ

و ربّما كان خلود هذا البيت راجعا إلى اختزاله صورة الرحيل في معنيين على قدر كبير من الأهمية؛ أوّلهما سيطرة الذات على المكان الممتد صحراء قاحلة ومفاوز دون قطعها الموت، وثانيهما سيطرة هذه الذات نفسها على الزمان عصورا متباينة وتجارب متراكمة. وإذا كان الفرس وسيلة الشاعر إلى تحقيق المعنى الأوّل فإن الكتاب كان وسيلته إلى تحقيق المعنى الثاني.

و لعلّ الدهر لا يعني في تجربة المتنبي تحوّلا مطّردا في الزمان يقرّب الإنسان من مصيره المحتوم فحسب، وإنّما هو كذلك مجموعة من الخطوب والأرزاء المتربصة بالشاعر. لذلك كانت الخطوب من أوّل الدوافع إلى الرحيل. وإذا كان الخطب في المرحلة الأولى مقتصرا على فراق الحبيبة وتحوّل الزمن من الوصال إلى الهجر، فإنّه في هذه المرحلة يشمل كذلك عناء الإنسان في البحث عن الرّزق وشقاءه لضمان البقاء ، وقد مثّل هذا الجانب دافعا آخر من دوافع الرحيل عند المتنبي يقول (ج 2 / 44-45) [الخفيف]

ضَاقَ صَدْرِي وطَالَ فِي طَلَبِ الرِّزْ   قِ قِيَامِي وقَلَّ عَنْهُ قُعُودِي
أَبَدًا أَقْطَعُ الْبِلاَدَ ونَجْمِي   فِي نُحُوسٍ وهِمَّتِي فِي سُعُودِ

ولا شك أنّ صورة الرحيل في هذين البيتين تحمل من معاني التحدي والمواجهة ما تحمل من معاني المرارة والشعور بالنقصان؛ ذلك أنّها انبنت على مقابلة بين النجاح الذي تسعى الذات إلى تحقيقه عبر الأفعال "طال قيامي" و"قلّ قعودي" و"أقطع البلاد"،

والفشل الذي تدلّ عليه صورة "النجم الناحس". هذا إلى جانب مقابلة أخرى تنشأ من التعارض بين اتساع البلاد التي يقطعها الشاعر، وما يعبّر عنه في البيت الأول من "ضيق صدره". ولعلّ هذا التعارض بين الطموح والواقع وبين المأمول والمبذول هو الذي يقف وراء تعب الذات وشقائها وقلقها الدائم وهو الذي يدفعها إلى الترحال المستمر وفي ذلك يقول المتنبي (ج 2 / 122-123) [الطويل]

وَ أَتْعَبُ خَلْقِ اللّهِ مَنْ زَادَ هَمُّهُ، وَ قَصَّرَ عَمَّا تَشْتَهِي النَّفْسُ وُجْدُهُ
وَ فِي النَّاسِ مَنْ يَرْضى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَ مَرْكُوبُهُ رِجْلاَهُ والثَّوْبُ جِلْدُهُ
وَ لَكِنَّ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبَيَّ مَالَهُ مَدًى يَنْتَهِي بِي فِي مُرَادٍ أَحُدُّهُ

وهكذا يمكن القول أنّ الأسباب الدافعة إلى الرحيل في شعر المتنبي تجتمع في صورة النقصان: نقصان الإنسان أمام الزمن والموت ونقصانه إزاء الدهر ومصائبه. ولم يكن المتنبي ليقبل هذه الحياة الذليلة المشروطة بمشيئة الزمن، لذلك راح يعلي من شأن الموت في سبيل النجاة من مذلة النقصان والخضوع للزمان فهو القائل (ج 2 / 45-46) [الخفيف]

عِشْ عَزِيزًا أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَرِيمٌ بَيْنَ طَعْنِ الْقَنَا وخَفْقِ الْبُنُودِ
لاَ كَمَا قَدْ حَيِيتَ غَيْرَ حَمِيدٍ وَ إِذَا مُتَّ مُتَّ غَيْرَ فَقِيدِ

وهو القائل أيضا (ج 4 / 372) [الخفيف]

وَ إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْمَوْتِ بُدٌّ فَمِنَ الْعَجْزِ أَنْ تَكُونَ جَبَانَا

وهو القائل أيضا (ج 4 / 245) [الوافر]

فَطَعْمُ الْمَوْتِ فِي أَمْرٍ صَغِيرٍ كَطَعْمِ الْمَوْتِ فِي أَمْرٍ عَظِيمِ

ومن البديهي في هذه الحالة أن يستحيل الرحيل حتمية لا مناص للذات من ركوبها حتى تتجاوز مصاعب الزمن وأهله وتقابل التحدّي

بتحدّ مماثل، فالرحيل هنا خلق جديد وبحث عن آفاق أخرى، إنّه تجاوز لطاقات الذات وبحث عمّا وراء المنزلة الإنسانية الضعيفة. وإذا كان لكل رحلة أمل يحرّك الإنسان في شعابها ويطلّ عليه من وراء صعابها، فإنّ الأمل في رحلة أبي الطيّب دونه تحدّيات وعراقيل عديدة، وأوّلها الطبيعة بجبالها ومفاوزها وصحاريها وفي ذلك يقول المتنبي (ج 3 / 289) [البسيط]

كَمْ مَهْمَهٍ قَذَفٍ قَلْبُ الدَّلِيلِ بِهِ قَلْبُ الْمُحِبِّ قَضَاني بَعْدَمَا مَطَلاَ
عَقَدْتُ بِالنَجْمِ طَرْفِي فِي مَفَاوِزِهِ وَ حُرَّ وَجْهِي بحَرِّ الشَّمْسِ إذْ أَفَلاَ
أَنْكَحْتُ صُمَّ حَصَاهَا خفَّ يَعْمَلَةٍ تَغَشْمَرَتْ بي إِلَيْكَ السَّهْلَ والْجَبَلاَ
لَوْ كُنْتَ حَشْوَ قَمِيصِي فَوْقَ نُمْرُقِهَا سَمِعْتَ لِلْجِنِّ فِي غِيطَانِهَا زَجَلاَ

و يقول أيضا (ج 4 / 170-171) [الطويل]

بَرَتْنِي السُّرَى بَرْيَ المُدَى فَرَدَدْنَنِي أَخفَّ عَلَى الْمَرْكُوبِ مِنْ نَفْسِي جِرْمِي
وَ أبصَرَ مِنْ زَرْقَاء جَوٌّ لأنَّنِي إذا نَظَرَتْ عَيْنَايَ سَاواهُمَا عِلْمِي
كأنّي دَحَوْتُ الأَرْضَ مِنْ خِبْرَتي بهَا كأنّي بَنَى الإسْكَنْدَرُ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي

ولا شك أنّ الرحيل في هذه الأبيات يمثّل فعلا متحديا للزمان والمكان على حدّ السواء. فالذات فيه تواجه مصاعب الطريق وتتحدّى حرّ النهار وبرد الليل على نحو قوله (ج2 / 126) [الطويل]

أَلاَ لَيْتَ يَوْمَ السَّيْرِ يُخْبِرُ حَرُّهُ فَتَسْأَلَهُ واللَّيْلَ يُخْبِرُ بَرْدُهُ

و قد اكثر المتنبي من ذكر الليل وتأثيره في الرحيل فارتسمت في شعره من ذلك صور عديدة منها قوله (ج 1 / 392) [الطويل]

أَهُمُّ بِشَيْءٍ واللّيَالِي كَأَنَّهَا تُطَارِدُنِي عَنْ كَوْنِهِ وأُطَارِدُ

و قولـه (ج 2 / 257 - 258) [الطويـل]

وَ يَـوْمٍ وَصَلْنَـاهُ بلَيْـلٍ كَأَنَّمَـا عَلَى أُفْقِهِ مِنْ بَرْقِهِ حُلَلٌ حُمْـرُ
وَ لَيْـلٍ وَصَلْنَـاهُ بِيَـوْمٍ كَأَنَّمَـا عَلَى مَتْنِهِ مِنْ دَجْنِهِ حُلَـلٌ خُضْـرُ

و قولـه (ج 4 / 59) [الطويـل]

وَ كُنْـتُ إِذَا يَمَّمْـتُ أَرْضًـا بَعِيـدَةً سَرَيتُ وكُنْتُ السِّرَّ واللَّيْـلُ كَاتِمُـهْ

و النـاظر فـي كـلّ هـذه الأبيـات، يلاحـظ هيمنـة ضمير المتكلّـم علـى الأفعـال فيهـا بحيـث تبـدو الـذات محـور الصـور المتحكـم فـي بقيـة عناصرهـا فـإذا هـي أكبر مـن المصـائب وأوسـع مـن الصحـراء واشـد مـن الحرّ وفـي ذلـك يقـول المتنبـي (ج 1 / 144 - 145) [الكـامل]

شِـيَمُ اللَّيَـالِي أَنْ تُشَـكِّكَ نَاقَتِـي صَدْرِي بِهَـا أَفْضَى أَمِ الْبَيْـدَاءُ
فَتَبِيـتُ تُسْـئِدُ مُسْـئِدًا فِـي نَيِّهَـا إِسْـآدَهَا فِي الْمَهْمَـهِ الإِنْضَـاءُ

وتـبدو الـناقة رفيـق الشـاعر فـي هـذه المفـاوز ووسـيلته الأولـى لتحقيـق هدفـه فعنهـا يقـول (ج 2 / 163) [الطويـل]

تُبَـدِّلُ أَيَّـامِي وعَيْشِـي ومَنْزِلِـي نَجَائِبُ لا يُفْكِرنَ فِي النَّحْسِ والسَّعْدِ

و يقـول أيضـا (ج 2 / 256-257) [الطويـل]

وكَمْ مِـنْ جِبَالٍ جُبْتُ تَشْهَدُ أَنَّنِي الْـ جِبَالُ وبَحْرٍ شَاهِدٍ أَنَّنِي الْبَحْـرُ
وخَـرْقٍ مَكَـانُ الْعِيـسِ مِنْـهُ مَكَانُنَـا مِنَ الْعِيسِ فِيهِ وَاسِطُ الْكُورِ والظَّهْرُ
يخِـدْنَ بِنَـا فـي جَـوْزِهِ وكَأَنَّنَـا عَلَى كُرَةٍ أَوْ أَرْضُهُ مَعَنَا سَفْـرُ

و لا يفـوت المتنبّي أن يشير إلـى سـرعة الإبـل وسـيرها الثـابت الـذي لا يضاهيـه فـي ثباتـه واتزانـه ومضائـه سـوى سير الزمـن نفسـه فيقـول (ج

3 / 311) [الخفيــف]

نَحْنُ رَكْـبٌ مِلْجـنٍّ فِـي زَيِّ نَـــاسٍ   فَـوْقَ طَـيْرٍ لَهَـا شُـخُوصُ الْجِمَـــالِ
مِـنْ بَنَـاتِ الْجَدِيـلِ تَمْشِي بِنَا فِي الْـــ   بيـدِ مَشْـيَ الأَيَّـامِ فــي الآجَـــــالِ

ولا تقــلّ الخيــل عــن الإبــل قــدرة علــى تحــدّي مصـــاعب السّـــفر واحتمـال أعباء الرحيـل ولذلــك يشـبهها المتنبــي بــالصديق الحــق حيــن يقــول (ج 1 / 304) [الطويــل]

وَ مَـا الْخَيْـلُ إلا كَـالصَّدِيقِ قَلِيلَـةٌ   وَ إِنْ كَـثُرَتْ فِـي عَيْـنِ مَـنْ لاَ يُجَـرِّبُ

لذلــك كثيرا مــا يعمــد الشــاعر إلــى مخاطبــة الخيــل ومحادثتهــا بمــا عــاهد عليـه نفسـه مـن تحـدي المهـالك واقتحـام الصعــاب فيقــول (ج 2 / 270) [الكـــامل]

أَرَجَــانَ أَيَّتُهَــا الْجِيَــادُ فَإِنَّــــــــــهُ   عَزْمِي الّـذِي يَـذَرُ الْوَشِـيجَ مُكَسَّـرَا
لَـوْ كُنْــتُ أَفْعَـلُ مَـا اشْـتَهَيْتِ فَعَالَــهُ   مَا شَقَّ كَوْكَبُـكِ الْعَجَـاجَ الأَكْـدَرَا

و قــد تبلــغ الخيــل مــن القــوة وصــدق العزيمــة مــا يجعلهــا تتحــدّى الدهــر ومصائبـه وتدخـل علـى نفــس الشــاعر سـكينة مــا بعدهــا ســكينة يقــول (ج 1 / 297) [المجتــث]

وَجَـدْتُ أَنْفَـعُ مَـالٍ كُنْـتُ أَذْخَــــرُهُ   مَا في السَّوَابِقِ مِنْ جَرْيٍ وتَقْرِيـب
لَمَّـا رَأَيْـنَ صُـرُوفَ الدَّهْـرِ تَغْـدِرُ بِـي   وَفَيْـنَ لِـي ووَفَـتْ صُـمُّ الأَنَابِيـــب
فُتْـنَ الْمَهَـالِكَ حَتَّــى قَـالَ قَائِلُهَـــا   مَـاذا لَقِينَـا مِـنَ الْجُـرْدِ السَّرَاحِيـــب

و الــذي نخــرج بــه ممــا تقـــدم أنّ الرحيــل يمثــل فــي هـــذه المرحلــة اســتعادة للـــذات التـــي أذابهـــا الزمـــن وأنضاهـــا مشـــهد الرحيـــل وأفناهـــا الوقـوف علـى أطـلال الظــاعنين. ففــي الرحيــل داء الشــاعر وفيــه وحــده دواؤه وقـد عبّر عـن هـذه الصورة نفسـها قـائلا (ج 3 / 129) [الوافــر]

قَـدِ اسْتَشْـفَيْتَ مِـنْ دَاءٍ بِـدَاءٍ   وَ أَقْتَـلُ مَـا أَعَلَّـكَ مَـا شَـفَاكَا

و يبدو هذا التناقض في مشاعر الذات إزاء فعل الرحيل صريحا حينما يصف الشاعر ما يصاحب هذا الفعل من أحاسيس ومشاعر. فهو يبدي تألمه لفراق من ترك وراءه من أحبة فيقول (ج 3 / 127-128) [الوافر]

أَرَى أَسَفِي ومَاسِرْنَا شَدِيدًا   فَكَيْفَ إِذَا غَدَا السَّيْرُ ابْتِرَاكَا
وَهَذَا الشَّوْقُ قَبْلَ الْبَيْنِ سَيْفٌ   فَهَا أَنَا مَا ضُرِبْتُ وقَدْ أحَاكَا
إِذَا التَّوْدِيعُ أَعْرَضَ قَالَ قَلْبِي   عَلَيْكَ الصَّمْتُ لاَ صَاحَبْتَ فَاكَا
وَلَوْلاَ أَنَّ أَكْثَرَ مَا تَمَنَّى   مُعَاوِدَةٌ لَقُلْتُ وَلاَ مُنَاكَا

وقد يبدي الشاعر انسجاما مع الرحيل وتبرّما بالاستقرار والمكوث في مكان واحد وهي حالة نجدها خاصة في قصيدة غريبة يذكر فيها حمّى كانت أصابته بمصر سنة 348 هـ وفيها يقول (ج 4 / 273) [الوافر]

ذَرَانِي والْفَلاَةَ بِلاَ دَلِيلٍ   وَ وَجْهِي والْهَجِيرَ بِلاَ لِثَامِ
فَإِنِّي أَسْتَرِيحُ بِذِي وهَذَا   وَ أَتْعَبُ بالإِنَاخَةِ وَالْمُقَامِ
عُيُونُ رَوَاحِلِي إِنْ حِرْتُ عَيْنِي   وَ كُلُّ بُغَامِ رَازِحَةٍ بُغَامِي
فَقَدْ أَرِدُ المِيَاهَ بِغَيْرِ هَادٍ   سِوَى عَدِّي لَهَا بَرْقَ الْغَمَامِ

و من هذه القصيدة قوله أيضا (ج 4 / 279) [الوافر]

يَقُولُ لِيَ الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شَيْئًا   وَ دَاؤُكَ فِي شَرَابِكَ والطَّعَامِ
وَ مَا فِي طِبِّهِ أَنِّي جَوَادٌ   أَضَرَّ بجِسْمِهِ طُولُ الْجمَامِ
تَعَوَّدَ أَنْ يُغَبِّرَ فِي السَّرَايَا   وَ يَدْخُلَ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ
فَأُمْسِكَ لاَ يُطَالُ لَهُ فَيَرْعَى   وَ لاَ هُوَ فِي الْعَلِيقِ ولاَ اللِّجَامِ

و لعلّ أهم ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات استئثار الرحيل بعقل المتنبي ومشاعره بحيث كانت صورته منبنية على انسجام تام بين الذات من ناحية والفلاة والرّاحلة من ناحية أخرى وقد وصل هذا الانسجام إلى التماهي التام بين الراحلة والشاعر حينما تحولت الذات نفسها إلى جواد تزعجه الراحة "ويضر به الجمام".

والذي نخلص إليه مما تقدم أنّ الرحيل في ديوان المتنبي يخرج من طور الوعي إلى طور الفعل كلما ترك الشاعر مشاهد الأطلال وتقدم نحو المدح. ولعلّ منطلق الفعل في صورة الرحيل يبدأ من مشهد الأطلال نفسه حيث تشعر الذات بوطأة الزمان وتعي نقصها الفادح. في هذا المشهد يختمر التحدي، وتترعرع صوره ليعلن عن نفسه في رحلة رفض تتحدّى المصير كما تتحدّى المجتمع وتواجه الطبيعة كما تواجه الحاسدين. وقد كان الرحيل في شعر أبي الطيّب فعلا فرديا وبحثا منفردا عما وراء الطاقة البشرية. فكانت ذات الشاعر تتحقق بمقدار حجم التحدّي وكان انسجامها مع العالم يبدو جليا كلما لمست فيه ما هو قابل للمواجهة. ولا شكّ أنّ هذا الرفض وليد معاناة، ولكن هذا لا يعني أنه رفض إصلاحيّ ثوري[12] ، إنه رفض الذات لمصيرها ورفض الإنسان المجبول على النقص لنقصه ومكابرته في قبول الهزيمة إزاء القدر. ويبدو لنا أنّ النظر إلى الرفض بصورة أخرى قد يعطينا تأويلا خاطئا لشعر أبي الطيّب، تأويلا ما

يزال يعتدّ بقراءة النصّ بالتاريخ فلا يفرغ من تدبّر النص حتى يسارع إلى القول إنّ المتنبي "شاعر تنبه إلى ما كان يهدّد كيان العالم العربي الإسلامي من انحلال داخلي يمكن إرجاعه إلى التصدع الأخلاقي والسياسي والاقتصادي والتهديد بالاحتلال من طرف أمم أخرى مجاورة كالرّوم والترك والفرس وإهمال الاعتناء بأمور الرعية. وكان موقفه من هذا الوضع رفضه له والتنبيه إلى سلبياته والإيحاء بما يمكن عده بديلا للأوضاع المتدهورة"[13].

12 - أنظر جليل كمال الدّين: المتنبي ثورة العقل العربي المبدع، مقال بمجلة الطليعة الأدبية، عدد8 / أوت 1981.

13 - يوسف الحنّاشي : الرفض ومعانيه في شعر المتنبي. تونس، الدار العربية للكتاب، ط 2 / 1991.

والغريب في مثل هذه الآراء أنّها لا تكتفي باستقراء أشعار المتنبي في ضوء تاريخ يظل هو نفسه غامضا أشدّ الغموض[14]،وإنّما تجزم فوق ذلك بآراء تخص نواياه في "الإصلاح" وامتلاكه "البديل"الاجتماعي والسياسي. والحق أنّ الرفض الذي رأيناه لدى المتنبي لم يكن سوى رفض فردي، وأنّ طموحه كان مطلقا لا يحدّ بمطلب سياسي أو اجتماعي ضيق. إنه طموح الإنسان إلى تجاوز نقصه لبلوغ الكمال، لذلك كثيرا ما يعجز المتنبي نفسه عن تحديد الغاية من رحيله فيكتفي بأن يقول (ج 4 / 233) [الطويل]

يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ   وَ مَا تَبْتَغِي مَا أَبْتَغِي جلَّ أَنْ يُسْمَى

وقد يكون المتنبي عبّر عمّا يطمح إليه بألفاظ عديدة كـ "المجد" و"العلى" و"المعالي"...إلاّ أنّ كلامه ظلّ في كثير من الأحيان غير محدّد وظلّت غايته في هذه المرحلة من صورة الرحيل طلسما لا يمكن إدراكه، بل ربما كان التحدّي الذي حمله فعل الرحيل وما صاحبه من مواجهة للذات والطبيعة والعالم والزمن غاية من غايات الرحيل. إلاّ أنّ الجزم بذلك يظلّ رهين الانطلاق مع الرحلة والوصول معها إلى منتهاها، هناك حيث تلتحم الذات بنقطة وصولها وهو أمر دونه دراسة الرحلة في مرحلتها الأخيرة التي وسمناها بغاية الرحيل ومنتهاه.

---

14 - حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبي، ص 32.

III غـايـة الـرّحـيـل

لقد انتهى بنا البحث في القسم السابق إلى أنّ صورة الرحيل تخرج من حيّز الوعي إلى حيّز الفعل المتحدّي كلما اقتربنا في القصيدة من القسم المدحي وابتعدنا شيئا فشيئا عن مشهد الأطلال. ولا بدّ أن نشير هنا إلى أنّنا نعني "بالممدوح" في هذا المقام تلك الذات التي يوجّه إليها الإطراء سواء كانت ذاتا حيّة (ممدوحا)، أو ميتة (مرثيا). ولعلّ الناظر في ديوان المتنبي يلاحظ غلبة المدح على قصائده، وهو أمر يشفع لنا اصطناع كلمة الممدوح للحديث عن المرثي أيضا، هذا فضلا عن كون الرّثاء لا يزيد في الحقيقة عن أن يكون مدحا للميّت.

ولئن شاعت السنّة الشعرية أن يكون تعديد الخصال (أو المناقب) قسما متأخرا في القصيدة، فإن الشاعر ما ينفك يستحضره حتى وهو يقدم لمدحيّته (أو لمرثيته) بالمشهد الطّللي أو بالمقدمة التأمّلية. فقسم الثناء يوجد منذ بداية القصيدة بالقوّة، ولا يخرج إلى حيّز الوجود بالفعل إلاّ مع ما أسمته العرب بأبيات التخلّص. والتخلّص أو حسن الخروج فن كامل يتفاوت الشعراء فيه ويتمايزون تجويدا وتنميقا.

وقد سعى المتنبي إلى تنويع صور التخلّص في شعره، ومع ذلك فإنّ هذه الصور ظلت معبرة في مجملها عن اتجاه الرحلة وغايتها التي تنتهي بين يدي الممدوح. ولعلّ أبسط وجه لذلك اصطناع المتنبي المكثف في أبيات "الخروج" بحرف الجرّ "إلى" الذي يفيد الانتهاء من المكان وذلك على نحو قوله (ديوانه ج 260/2) [الطويل]

إِلَيْكَ طَعَنَّا فِي مَدَى كُلِّ صَفْصَفٍ بِكُلِّ وَآةٍ كُلُّ مَا لَقِيَتْ نَحْرُ

وقوله (ديوانه ج 3 / 77) [الكامل]

أَمَّا بَنُو أَوْسِ بْنِ مَعْنِ بْنِ الرِّضَا فَأَعَزُّ مَنْ تُحْدَى إِلَيْهِ الأَيْنُقُ

و قريب من ذلك قوله (ج 3/ 306) [الطويل]

تَباعَدَتِ الآمَالُ عَنْ كُلِّ مَقْصِدٍ وَضَاقَ بِهَا إلا إِلَى بَابِكَ السُّبْلُ

وقوله (ديوانه ج 4 / 122) [الكامل]

وتَعَذُّرُ الأَحْرَارِ صَيَّرَ ظَهْرَهَا إلا إِلَيْكَ عَلَيَّ فَرْجَ حَرَامِ

وقوله (ديوانه ج 4 / 389) [الوافر]

فَإِنَّ النَّاسَ والدُّنْيَا طَرِيقٌ إِلَى مَنْ مَالَهُ فِي النَّاسِ ثَانِ

ويبدو الممدوح في هذه الأبيات غاية إليها يطمح فعل الرحيل، وإليها ينتهي وبها يتوّج. ولمّا كان هذا الفعل ناجما في منطلقه عن تلك المعاناة التي يلقاها الشاعر في بداية الرحلة، حيث يستوي وعي الرحيل قلقا من الفراق والزوال وتكون صورة التقلب والجفاء آخر ما يستقرّ في ذهن الشاعر عن المرأة، كان لابدّ لغاية الرحيل من علاقة تصلها بمنطلقها، وكان على الممدوح أن يمثل ملاذ الشاعر من جفاء المرأة وتقلّبها. لذلك انبنت أبيات التخلص أحيانا على بعض الصور الغريبة التي يبدو فيها الممدوح مجيرا للشاعر من "غدر" المحبوبة، حاميا له من سحرها، مقتصا له من ظلمها وتجنيها وفي ذلك يقول (ديوانه ج 3 / 284-285) [البسيط]

عَلَّ الأَمِيرَ يَرَى ذُلِّي فَيَشْفَعَ لِي إِلَى الَّتِي تَرَكَتْنِي فِي الْهَوَى مَثَلاَ
أَيْقَنْتُ أَنَّ سَعِيدًا طَالِبٌ بِدَمِي لَمَّا بَصُرْتُ بِهِ بِالرُّمْحِ مُعْتَقِلا

وقد أثار هذان البيتان حفيظة الكثير من النقاد فأنكروا على المتنبّي "أن يجعل الأمير شفيعا له عند صاحبته"[1]. ورأوا في ذلك تطاولا على الممدوح وغضّا من قدره . ولئن تصدى طه حسين

1 - طه حسين: مع المتنبي، ص 68.

لأقوال النقاد في البيت الأول فأكّد أنَ "السنّة كانت متّصلة بأن قوما أعظم خطرا من هذا البدوي (يقصد سعيد بن عبد الله) قد شفعوا في الحب للمحبّين " وأنّه "ليس على الشاعر بأس من هذا البيت"، فإنه اعترض على البيت الثاني، واعتبره وجها من وجوه "طفولة" أبي الطيّب و"سذاجته" قائلا "وانظر إلى هذا التكلّف الشنيع، إلى هذا التكلف في المعنى لا في اللفظ: رأى الفتى الممدوح قد اعتقل الرّمح، فاستيقن أنّه طالب بدمه عند من؟ عند صاحبته هذه التي تعنّيه وتضنيه أو تجعله مثلا للعشّاق المدنفين. ما أقسى قلب هذا الفتى الذي يحمد من أميره أن يهدّد حبيبته بالرّمح. فلو أنّ هذا الأمير طعنها بهذا الرمح فقتلها، أكان يرضى عنه هذا الغلام؟ أم هو يريد حبّا بالإكراه؟"[2] ولا شك أنّ طه حسين كان، وهو ينقد هذه الأبيات على هذا النحو، واقعا تحت وطأة القراءة التاريخية التي تنظر إلى هذه القصيدة بالذات على أنّها تنتمي إلى ما كتبه المتنبي في شبابه لذلك راح طه حسين يتتبع "سقطات" أبي الطيّب فيها (أو ما ظنّه هو كذاك) فلم يعتدّ بالمعنى الرمزي الذي كان بالإمكان استنتاجه من هذه الصورة. فالممدوح لن يقتصّ من المرأة ولن يعترضها برمحه، وإنّما استنتج طه حسين ذلك من المعنى الحرفي، في حين أنّ وراء هذا المعنى معنى آخر يتفاعل معه ليجعل الصورة توحي بما هو أبعد وأدخل في باب الرّمز. إنّه صورة الذات وقد وصلت إلى غاية رحلتها وشعرت بالأمن من غائلات الحياة والدهر المتقلبين تقلب المرأة في العشق. فالمرأة هنا ليست سوى رمز لصورة الحياة وتقلبها، ولذلك ترددت في شعر المتنبي صورة الممدوح المنقذ الذي يقتصّ للشاعر من حبيبته. يقول في مدح شجاع بن محمد الطائى المنبجي (ديوانه ج 2 / 54) [الكامل]

بَرَّحْتَ يَا مَرَضَ الْجُفُونِ بِمُمْرِضٍ	مَرِضَ الطَّبِيبُ لَهُ وَعِيدَ العُوَّدُ
فَلَهُ بَنُو عَبْدِ العَزِيزِ بْنِ الرِّضَا	وَلِكُلِّ رَكْبٍ عِيسُهُمْ وَالفَدْفَدُ

وقوله (ديوانه ج 3 / 300) [الطويل]

2 - نفس المرجع، نفس الصفحة

أُحِبُّ الّتي فِي الْبَدْرِ مِنْهَا مُشَابِهٌ   وَأَشْكُو إِلَى مَنْ لاَ يُصَابُ لَهُ شَكْلُ 3

إنّ تردّد هذا المعنى في شعر المتنبي ينهض دليلا على خطإ ما ذهب إليه طه حسين من أنّ صورة الممدوح المقتصّ من الحبيبة هي صورة "ساذجة" وردت على لسان الشاعر قبل أن يشتدّ عوده وتتضح تجربته الشعرية. ذلك أنّ فيما ذكرنا أبيات من "السيفيات" وهي القصائد التي يكاد يجمع النقاد (بما فيهم طه حسين نفسه) على أنها تمثل مرحلة النّضج الفنّي لدى المتنبي. والحقّ أنّ قيام الصورة على مثل هذه العلاقة بين المحبوبة والممدوح يبدو أمرا مقبولا لمن رأى في تجربة المتنبي رحلة كانت المرأة منطلقها، وكان الممدوح غايتها ومنتهاها فقد كانت المرأة صورة لكل ما يتعب الشاعر ويقلقه في الدنيا، وكان حبّها يذكره بنقصه إزاء الزمن وضعفه إزاء المصائب والأرزاء، لذلك كان المتنبي يصوّر لقاءه بالممدوح على أنّه صنيع حسن من الدنيا تعتذر به عمّا مسّته به من سوء في الماضي وذلك ما عناه بقوله (ديوانه ج 2 / 264) [الطويل]

أَزَالَتْ بِكَ الأَيَّامُ عَتْبِي كَأَنَّمَا   بَنُوهَا لَهَا ذَنْبٌ وأَنْتَ لها عُذْرُ

و قوله (ديوانه ج 1 / 285) [الطويل]

يَدٌ لِلّزَمَانِ الْجَمْعُ بَيْنِي وبَيْنَهُ   لِتَفْرِيقِهِ بَيْنِي وبَيْنَ النَّوَائِبِ

ولما كان نقصان الإنسان يضطّره إلى حياة ملؤها الشقاء في

---

3 – ومثل ذلك قوله في عضد الدولة (ديوانه ج 4/ 391-394) [الوافر]

وأرضُ النّاسِ مِنْ تُرْبٍ وَخَوْفٍ   وَأَرْضُ أَبِي شُجَاعٍ مِنْ أَمَانِ(...)

فَلَوْ طُرِحَتْ قُلُوبُ الْعِشْقِ فِيهَا   لَمَا خَافَتْ مِنَ الْحَدَقِ الْحِسَانِ

وقوله في مدح سيف الدولة (ديوانه ج 3 / 220) [الطويل]

وَيَوْمًا كَأَنَّ الحُسْنَ فِيهِ عَلاَمَةٌ   بَعَثْت بِهَا وَالشَّمْسُ مِنْكِ رَسُولُ

وَمَا قَبْلَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ اُثَّارَ عَاشِقٌ   وَلاَ طُلِبَتْ عِنْدَ الظَّلاَمِ ذُحُولُ

وقوله يمدح الحسين بن اسحاق التنوخي (ديوانه ج 4 / 174) [الطويل]

أَذَاقَ الْغَوَانِي حُسْنُهُ مَا أَذَقْنَنِي   وَعَفَّ فَجَازَاهُنَّ عَنِّي الصَّرْمْ

سبيل العيش وضمان الرزق، كان التبرم بالدنيا والتوجه إلى الممدوح وجها من وجوه التمرد على ذلك القدر الذي يجعل الإنسان يلهث أبدا وراء كسب القوت، ويحاول جاهدا إبعاد شبح الفقر ولذلك يقول (ديوانه ج 2 / 15) [الطويل]

إِذَا سَأَلَ الإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الغِنَى   وَكُنْتَ عَلَى بُعْدٍ جَعَلْنَكَ مَوْعِدَا

ويقول أيضا (ديوانه ج 1 / 248) [البسيط]

لَمَّا أَقَمْتَ بِإِنْطَاكِيَّةَ اخْتَلَفَتْ   إِلَيَّ بِالْخَبَرِ الرُّكْبَانُ فِي حَلَبَا
فَسِرْتُ نَحْوَكَ لاَ أَلْوِي عَلَى أَحَدٍ   أُحُثُّ رَاحِلَتَيَّ الْفَقْرَ وَالْأَدَبَا

ويقول في موضع آخر (ديوانه ج 4 / 268) [الطويل]

أَبَا المِسْكِ أَرْجُو مِنْكَ نَصْرًا عَلَى الْعِدَا   وَآمُلُ عِزًّا يَخْضِبُ الْبِيضَ بِالدَّمِ
وَيَوْمًا يَغِيظُ الْحَاسِدِينَ وَحَالَةً   أُقِيمُ الشَّقَا فِيهَا مَقَامَ التَّنَعُّمِ
فَلَوْ لَمْ تَكُنْ فِي مِصْرَ مَا سِرْتُ نَحْوَهَا   بِقَلْبِ المَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ الْمُتَيَّمِ

ولا شك أنّ الممدوح في هذه الأبيات يمثل وجها من وجوه الأمن الذي يتاح للشاعر بعد ما لقيه من تقلّب المرأة / الدنيا قبل الرحلة (في مشهد الأطلال)، وما لقيه من عسر الطريق أثناء هذه الرّحلة. لذلك كان الممدوح المستقرّ الذي إليه تنتهي الذات القلقة الحائرة، ولعلّ ذلك هو معنى قوله (ديوانه ج 1 / 327) [الطويل]

وَمَا كُنْتُ لَوْلاَ أَنْتَ إلا مُهَاجِرًا   لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ
وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَيَّ حَبِيبَةً   فَمَا عَنْكَ لِي إلا إِلَيْكَ ذَهَابُ

و قوله (ديوانه ج 3 / 126) [الوافر]

لَعَلَّ اُللَّهَ يَجْعَلُهُ رَحِيلاً   يُعِينُ عَلَى الْإِقَامَةِ فِي ذَرَاكَا

وقوله في موضع آخر (ديوانه ج 2 / 59) [الكامل]

كُنْ حَيْثُ شِئْتَ تَسِرْ إِلَيْكَ رِكَابُنَا   فَالأَرْضُ وَاحِدَةٌ وَأَنْتَ الأَوْحَدُ

ولئن كان الممدوح في هذه الأبيات ملاذا يسكن إليه الشاعر، ويطلب عنده القرار فإنه لا يكتسب هذه المكانة إلاّ إذا كان قادرا على أن يضمن للشاعر الطمأنينة التي ينشد، تلك الطمأنينة التي تجعله فوق الضعف بجميع وجوهه وتجلياته. فالشاعر لا ينشد عند الممدوح الأمن من الفقر والزمن المتقلب فحسب، وإنما يريد أيضا أن يأمن به الموت نفسه. ولا يتحقق ذلك إلاّ بالمجد والسير إلى المعالي التي تصنع خلود الممدوح والشاعر معا ولذلك يقول في سبب احتمائه بالممدوح (ديوانه ج 2 / 67) [المتقارب]

دَعَوْتُكَ عِنْدَ انْقِطَاعِ الرَّجَاءِ والمَوْتُ مِنِّي كَحَبْلِ الْوَرِيدِ

و يقول أيضا (ديوانه ج 2 / 325) [الوافر]

فَسِرْتُ إِلَيْكَ فِي طَلَبِ الْمَعَالِي وَ صَارَ سِوَايَ فِي طَلَبِ الْمَعَاشِ

ويقول في موضع آخر (ديوانه ج 2 / 140) [البسيط]

لَوْلاَ الْعُلَى لَمْ تَجُبْ بِي مَا أجُوبُ بِهَا وَجْنَاءُ حَرْفٌ ولاَ جَرْدَاءُ قَيْدُودُ
وَ كَانَ أَطْيَبَ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةً أَشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الْغِيدُ الأمَالِيدُ

ونخلص مما تقدم إلى أنّ الممدوح يمثل منتهى الرحلة وغاية الترحال، وذلك أنّه يمثل مفهوم المجد باعتبار الأمن الحقيقي من الدهر والصورة الكاملة للإنسان المتحدّي الذي لا يقبل الضعف والنقصان والموت. وانطلاقا من هذه المرحلة ستغيب الذات المتكلمة، ويغيب الخطاب بضمير المتكلم ليفسح المجال للخطاب بضمير الغائب أو المخاطب، حيث يستحيل الممدوح مجمع الصفات والأفعال وبؤرة الصور. ولا يعني هذا أنّ الذات المتكلّمة تتلاشى تماما أو تتضاءل إزاء الذات الممدوحة، وإنّما هي تذوب فيها وتتماهى معها فتحتضن أفعالها وتبرز صفاتها. فإذا الشاعر من الممدوح اللّسان وإذا الممدوح من الشاعر الفعل والحركة. ولذلك سينتقل فعل الرحيل في هذه المرحلة بالذات من الذات المتكلمة إلى الذات الموصوفة. ولا شك أنّ هذا الانتقال (من المتكلم إلى الغائب) سيجعل لفعل الرحيل سمات خاصة تختلف عن تلك التي اتسم بها

عندما كان مسندا إلى الذات المتكلمة. وأوّل هذه السمات تضاؤل المعنى الحرفي لصورة الرحيل حيث تصبح الرحلة أقرب إلى الرمز الدّال على عظمة الممدوح وجلاله. فالرحلة لا تسند في البداية إلى الممدوح، وإنما تسند إلى صفاته العظيمة وآثاره الماجدة، لذلك كانت الصورة الأولى للرحيل عند الممدوح مرتبطة بالمكان والمآثر وذلك على نحو قول أبي الطيّب (ديوانه ج 2 / 309) [الكامل]

بَلَدٌ أَقَمْتَ بِهِ وذِكْرُكَ سَائِرٌ يَشْنَا المَقِيلَ ويَكْرَهُ التَّعْرِيسَا

و قوله (ديوانه ج 3 / 286) [البسيط]

قَيْلٌ بِمَنْبِجَ مَثْوَاهُ ونَائِلُهُ فِي الْأُفْقِ يَسْأَلُ عَمَّنْ غَيْرَهُ سَأَلاَ

و قوله (ديوانه ج 3 / 9 / 10) [الكامل]

أَكَلَتْ مَفَاخِرُكَ المَفَاخِرَ وانْثَنَتْ عَنْ شَأْوِهِنَّ مَطِيُّ وَصْفِي ظُلَّعَا
وَ جَرَيْنَ مَجْرَى الشَّمْسِ فِي أَفْلاَكِهَا فَقَطَعْنَ مَغْرِبَهَا وجُزْنَ المَطْلَعَا
لَوْ نِيطَتِ الدُّنْيَا بِأُخْرَى مِثْلِهَا لَعَمَمْنَهَا وخَشِينَ أَنْ لاَ تَقْنَعَا

ويتضح من الأبيات الأخيرة أنّ صورة الرحيل لا تهمّ شخص الممدوح، وإنما تتعلق بأفعاله ومآثره. وهي لا تقف عند وصف المفاخر، وهي ترتحل عبر الأمصار وتملأ الأرض حتى لكأنّها تتحدّى الشمس في تجوالها من الشرق إلى الغرب وتعم الدنيا وتفيض عنها إلى ما ورائها، بل تتجاوز ذلك لتصوّر الشعر وهو يرتحل وراءها، ويسعى إلى استيعاب فعلها فتنضو مطاياه دون أن يسع المكارم أوتتوقف المآثر عن المسير.

وقد يبالغ أبو الطيّب في دفع الصورة إلى منتهاها فيقلب المعنى قلبا يستحيل معه الممدوح غاية المكان ومحجّة البلدان فيقول (ديوانه ج3 / 120) [الطويل]

تحَاسَدَتِ الْبُلْدَانُ حَتّى لَوَانّهَا نُفُوسٌ لَسَارَ الشَّرْقُ والْغَرْبُ نَحْوَكَا

إنّ الممدوح هنا ذات متعالية تقهر المسافات عبر ما اكتسبته من مجد وسؤدد، وتخرق مآثرها حدود العالم الضيق فلا يسعها حتى

خيال المبدع الفنان، وكأن اللغة تعجز إزاء الفعل وتقصّر عن بلوغ غاياته. ومع ذلك فصورة الرحيل بمعناها الحرفي لا تغيب هي الأخرى عن الوصف، فلا يستقر الممدوح حتى يستجمع له الشاعر من الصور ما يزفّ به إلى الرحيل والتجوال، فإذا هو في رحلة مستمرة إلى المجد لا تنضو مطاياه المسافات ولا تفلّ من عزمه المصاعب وفي ذلك يقول

(ديوانه ج 2 / 5) [الطويل]

وَصُولٌ إِلَى الْمُسْتَصْعَبَاتِ بِخَيْلِهِ فَلَوْ كَانَ قَرْنُ الشَّمْسِ مَاءً لأَوْرَدَا

ويقول أيضا (ديوانه ج 3 / 63-64) [الخفيف]

كُلَّ يَوْمٍ لَكَ إِحْتِمَالٌ جَدِيدُ وَ مَسِيرٌ لِلْمَجْدِ فِيهِ مُقَامُ
وَ إِذَا كَانَتِ النُّفُوسُ كِبَارًا تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الأَجْسَامُ

وقد وافقت صورة الرحيل، في وصف أبي الطيّب لممدوحه، هالة من العظمة والجلال اكتسبتها ممّا تضمنته الأبيات من عناصر القوة ومعاني الحرب. ولعلّ أهمّ صور الممدوح الراحل تلك التي تمثله وقد توسط جناحي جيشه وراح يضرب في الفيافي إثر أعدائه حتى كأنهم السؤال والفلاة جوابه.

وفي ذلك يقول (ديوانه ج 1 / 205) [الوافر]

طَلَبْتَهُمْ عَلَى الْأَمْوَاهِ حَتَّى تَخَوَّفَ أَنْ تُفَتِّشَهُ السَّحَابُ
فَبِتَّ لَيَالِياً لاَ نَوْمَ فِيهَا تَخُبُّ بِكَ الْمُسَوَّمَةُ الْعِرَابُ
يَهُزُّ الْجَيْشُ حَوْلَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحَيْهَا الْعُقَابُ
وَ تَسْأَلُ عَنْهُمُ الْفَلَوَاتِ حَتَّى أَجَابَكَ بَعْضُهَا وهُمُ الْجَوَابُ

ثم يواصل قائلا (ديوانه ج 1 / 214) [الوافر]

كَذَا فَلْيَسِرْ مَنْ طَلَبَ الْأَعَادِي وَ مِثْلَ سُرَاكَ فَلْيَكُنِ الطِّلاَبُ

و يقول في موضع آخر (ديوانه ج 3 / 66-67) [الطويل]

أَتَى الظُّعْنَ حَتَّى مَا تَطِيرُ رَشَاشَةٌ مِنَ الْخَيْلِ إلا فِي نُحُورِ الْعَوَاتِقِ

بكُلِّ فَلاَةٍ تُنْكِرُ الإنسَ أَرْضُهَا ضعائنُ حُمْرُ الحليِ حُمْرُ الأيَانِقِ

و لا شك أنّ هذه الصورة تمت بصلة إلى ذلك الممدوح المحارب الذي طالما تغنى به الشعراء القدامى، إلاّ أنّ أبا الطيب يبالغ في وصف ممدوحه وقدرته على إدراك أعدائه حتى يجعل منه قدرا يتتبعهم ومصيرا محتوما ينتظرهم في كل مكان يؤمونه. وليست صورة الممدوح الراحل في شعر أبي الطّيب هي الصورة التي تحقق مجد هذا الممدوح وعلاه، فهو في الحقيقة غير محتاج إلى الرحيل ليحقق سعادته ومجده وإنّما رحيله إثر أعدائه وجه من وجوه قدرته، ومجال من مجالات نفوذه لذلك يقول المتنبي (ديوانه ج 3 / 169) [البسيط]

إنَّ السَّعَادَةَ فِي مَا أَنْتَ فَاعِلُهُ وُفِّقْتَ مُرْتَحِلاً أَوْ غَيْرَ مُرْتَحِلِ

فالممدوح في شعر أبي الطّيب أعظم من المكان وأقوى من الزمن.إنّه كما يقول (ديوانه ج 1 / 398) [الطويل]

فتى يشتهي طول البلاد ووقته تضيق به أوقاته والمقصد

و من البديهي أن يكون الممدوح وفق هذه الصورة كائنا متميّزا عن البشر لذلك جعل له المتنبي من صفات الكمال ما يجعله يضيق بالانتساب إلى البشر ويعدّالانتماء إليهم عيبا وقد بدا ذلك جليّا في قوله (ديوانه ج 2 / 193) [المنسرح]

أَنْتَ الّذِي لَوْ يُعَابُ في مَلَإٍ مَا عِيبَ إلا بأَنَّهُ بَشَرُ

و قوله أيضا (ديوانه ج 3 / 88) [الطويل]

نَكِرْتُكَ حَتَّى طَالَ مِنْكَ تَعَجُّبِي وَ لاَ عَجَبٌ مِنْ حُسْنِ مَا اللَّهُ خَالِقُ

وقد عني المتنبي بإبراز جانب التميّز في صورة الممدوح ، فألح على قصور التشبيه عن الإحاطة بوصفه، فهو ما ينفك يردّد أنّ الصورة القديمة التي اعتاد الشعراء أن يجعلوها لممدوحيهم تقصر عن وصف ما يتميّز به ممدوحه لذلك يقول (ديوانه ج 1 / 357) [

الكامل]

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة   كنتَ البَدِيعَ الفَرْدَ مِنْ أبْياتِها
في النّاس أمثلة تدور حياتها   كَمَمَاتِهَا ومَمَاتُهَا كَحَيَاتِهَا

و يقول أيضا (ديوانه ج 2 / 230) [الطويل]

بِمَنْ أضْرِبُ الأمْثَالَ أمْ مَنْ أقِيسُهُ   إلَيْكَ وأهْلُ الدَّهْرِ دُونَكَ والدَّهْرُ

و يقول في موضع آخر (ديوانه ج 4 / 123-124) [الكامل]

صَغَّرْتَ كُلَّ كَبِيرَةٍ وكَبُرْتَ عَنْ   لَكَأَنَّهُ وعَدَدْتَ سِنَّ غُلامِ
إنْ كَانَ مِثْلُكَ كَانَ أوْ هُوَ كَائِنٌ   فَبَرِئْتُ حِينَئِذٍ مِنَ الإسْلامِ

إنّ الممدوح هنا كيان متعال عن الوصف العادي فهو فوق التشبيه والمجاز وغيرهما من وسائل التعبير المعروف لذلك أعرض أبو الطيّب في كثير من صور مدحه عن الصفات المشبهة وعوضها بأسماء التفضيل على نحو قوله (ديوانه ج 2 / 216) [الوافر]

وَ أَنْتَ أَبَرُّ مَنْ لَوْ عُقَّ أفْنَى   وَ أَعْفَى مَنْ عُقُوبَتُهُ الْبَوَارُ
وَ أَقْدَرُ مَنْ يُهَيِّجُهُ انْتِصَارٌ   وَ أحْلَمُ مَنْ يُحَلِّمُهُ اقْتِدَارُ

وقوله (ديوانه ج 3 / 343) [الوافر]

أَعَزُّ مَغَالِبٍ كَفًّا وسَيْفًا   وَ مَقْدِرَةً ومَحْمِيَّةً وآلاَ
وَ أَشْرَفُ فَاخِرٍ نَفْسًا وقَوْمًا   وَ أكْرَمُ مُنْتَمٍ عَمًّا وخَالا

و لا شك أنّ أسماء التفضيل في الأمثلة السّابقة تجعل الممدوح فوق أشكال التشبه بالآخرين، وقد ألحّ المتنبي على جانب التميّز في صورة الممدوح حتى جعل له صورة لا تبدع عن صورة النبي فهو عارف بالغيب متصف بصفات النبوّة الكاملة ومن الأمثلة التي تصور ذلك قوله (ديوانه ج 4 / 103) [الطويل]:

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ والنُّهى   إلَى قَوْلِ قَوْمٍ أنتَ بالْغَيْبِ عَالِمُ

وقولـه (ديوانـه ج 3 / 134) [الوافــر]

حيـيّ مـنْ إلهِـي أنْ يَرَانِــــــــي　　وَقَــدْ فَـــارَقْتُ دَارَكَ واُصْطَفَاكَـــا4

ولا يكتفـي المتنبـي بإسـناد صفـات الأنبيـاء إلـى ممدوحـه وإنّمـا يتجاوز ذلـك ليطلـق عليه بعـض أسـمائهم كمـا فـي قولـه فـي مـدح سيف الدولـة (ديوانـه ج 4 / 69) [الطويــل]

لَحُـبُّ اُبْنِ عَبْـدِ اُللَـهِ أَوْلَـى فَإِنَّـــــهُ　　بِـهِ يُبْـدَأُ الذِّكْــرُ الْجَمِيــلُ وُيُخْتَــمُ

وقولـه (ديوانــه ج 3 / 311) [الخفيـف]

مَـنْ يَزُرْهُ يَـزُرْ سُلَيْمَانَ فـي المُلْــــــكِ جَـلالا ويُوسُـفًا فـي الْجَمَـالِ

و لا شـك أنّ هــذه الصفـات وغيرهـا قـد أثـارت بعـض النقـاد، فعـابوا علـى أبـي الطّيـب مغالاتـه فـي الإعـلاء مـن شـأن ممدوحيـه واعتـبروا ذلـك وجهـا مـن وجـوه "المـروق علـى الدّيـن" و"فسـاد العقيـدة"[5]، فـي حيـن لـم ير فيهـا البعـض الآخـر سوى وجهـا مـن وجـوه "التسامح" في "الوسـط الدّيني والثّقـافي الـذي عـاش فيـه أبـو الطّيـب"[6].

و لـم يكـن المتنبـي لـيرضى لممدوحـه بصـورة المجبـول علـى النقـص حتـى وإن كـان هـذا الإنسـان نبيّـا متمـيّزا عـن النـاس ورسـولا مختـارا مـن اللـه، ذلـك لأنّ صـورة الكمـال لا تتوفـر فـي الممـدوح حتـى يكـون بمنـأى عـن كـل نقصـان يصيـب البشـر. ولذلـك اسـتعار لـه أبـو الطيـب صـورة الإلـه القـادر المتعـالي علـى الزمـن والمـوت وفـي ذلـك يقـول (ديوانــه ج 2 / 216) [الوافـر]

---

4 - ومثل ذلك قوله (ديوانه ج 4 / 401) [المنسرح]

يا رَاحِــلاً كُــلُّ مَــنْ يُــوَدِّعُــهُ　　مُــوَدِّعُ دِينِــهُ ودُنْيَــــاهُ

و قوله (ديوانه ج 4 / 128) [الكامل]

صلّـى الإلـهُ عَلَيْـكَ غَيْـرَ مُـوَدَّعٍ　　وسَقَـى ثَـرَى أَبَوَيْـكَ صَوْبَ غَمَـامِ

و قوله (ديوانه ج 4/ 142) [البسيط]

الْقَائِمُ المَلِكُ الْهَادِي الـذِي شَهِدَتْ　　قِيَامَـهُ وهُـدَاهُ الْعُـرْبُ والْعَجَـمُ

5 - طه حسين: مع المتنبي، ص 77

6 - المنجي الكعبي: المتنبي العظمة والطّموح في شعره، ص 33

وَ أَنْتَ أَبَرُّ مَنْ لَوْ عُقَّ أَفنَى ... وَ أَعْفَى مَنْ عُقُوبَتُهُ الْبَوَارُ
وَ أَقْدَرُ مَنْ يُهَيِّجُهُ انْتِصَارٌ ... وَ أَحْلَمُ مَنْ يُحَلِّمُهُ اقْتِدَارُ
وَ مَا فِي سَطْوَةِ الأَرْبَابِ عَيْبٌ ... وَلاَ فِي ذِلَّةِ الْعُبْدَانِ عَارُ

و يقول أيضا في ذيوانه (ج 1 / 294-295) [البسيط]

يُدَبِّرُ المُلْكَ مِنْ مِصْرٍ إِلَى عَدَنَ ... إلى الْعِرَاقِ فَأَرْضِ الرُّومِ فَالنُّوبِ
إذا أَتَتْهَا الرِّيَاحُ النُّكْبُ مِنْ بَلَدٍ ... فَمَا تَهُبُّ بِهَا إلاَ بِتَرْتِيبِ
وَ لاَ تَجَاوَزُهَا شَمْسٌ إذا شَرَقَتْ ... الا وَمِنْهُ لَهَا إِذْنٌ بِتَغْرِيبِ

ومن البديهي أن تثير هذه الأبيات حفيظة شرّاح الديوان ونقاده، فهذا الواحدي يعلّق على الأبيات الأخيرة قائلا "و هذا مدح يوجب الوهم وألفاظه مستكرهة في مدح البشر وذلك أنّه أراد أن يستكشف الممدوح عن مذهبه حتى إذا رضي بهذا ، علم أنّه رديء المذهب بادّعائه الألوهية وإن أنكر علم أنه حسن الاعتقاد لا يرضى بدعوى الألوهية لنفسه" ثم يواصل قائلا "وهذه مبالغة مذمومة وإفراط وتجاوز حدّ"[7] وقد ذهب طه حسين إلى مثل هذا حينما اتهم أبا الطيّب بالغلوّ في اتباع مذهب القرامطة وعدّه "مارقا على الدّين خارجا على السلطان منكرا للنظام زاريا على الأمّة كلها"[8].

والحق أنّ هؤلاء النقاد لم يدركوا صورة الممدوح في علاقتها ببقية صور القصيدة، فغاب عنهم أنّ تلك الذات المعذّبة في مطالع القصائد، والتي طالما شكت النقصان والضعف إزاء الزمن والموت، لا يمكن لها أن تسترد آمالها إلاّ في حضرة ذات أخرى قادرة على تحدّي الزمن نفسه. لذلك كانت صورة الممدوح موازية لصورة الإله الذي يحيط علمه بكل ما في الغيب من حيل الزمن ويمتلك الموت حتى لكأنه يأتمر بأمره.

و لعلّ ذلك يتضح أكثر بالنظر في علاقة الممدوح بالزمن والموت في شعر المتنبي حيث يبدو الممدوح أكبر من الدهر وأقوى. لذلك يتقرب الدهر إليه ويباهي به بقية الأزمان. ومن أقوال المتنبي

---

7 – شرح الديوان (ج4/147-148).
8 – مع المتنبي: 90.

في ذلك قوله (ج 1 / 133) [الكامل]

إنّي دَعَوْتُكَ لِلنَّوائِبِ دَعْوَةً لَمْ يُدْعَ سَامِعُهَا إلَى أكْفَائِهِ
فَأتَيْتَ مِنْ فَوقِ الزَّمَانِ وتَحْتِهِ مُتَصَلْصِلاً وأمَامِهِ ووَرَائِهِ

و قوله (ديوانه ج 1 / 188) [الطويل]

وَ أنّكَ رُعْتَ الدَّهْرَ فِيهَا وَرَيْبَهُ فَإنْ شَكَّ فَلْيُحْدِثْ بِسَاحَتِهَا خَطْبًا9

و يقول واصفا ما يلحق الزمن من شرف انتساب الممدوح إليه (ديوانه ج 3 / 110-111) [الخفيف]

لَيْتَ لِي مِثْلَ جَدِّ ذَا الدَّهْرِ فِي الْأَدْ هُرِ أوْ رِزْقِهِ مِنَ الْأرْزَاقِ
أنْتَ فِيهِ وكَانَ كُلُّ زَمَانٍ يَشْتَهِي بَعْضَ ذَا عَلَى الْخَلَّاقِ

و يقول أيضا (ديوانه ج 4 / 124) [الكامل]

مَلِكٌ زَهَتْ بِمَكَانِهِ أيَّامُهُ حَتَّى افْتَخَرْنَ بِهِ عَلَى الْأيَّامِ

إنّ الممدوح بهذه الصورة أكبر من خطوب الدهر وأعظم من مصائبه، ولذلك لا يخشى التقلب الذي طالما شكاه الشاعر في مشهد الأطلال، وهو لا يعيش ذلك القلق الذي ينشأ عن الإحساس بالموت المتربص بالإنسان في كل لحظة. فالموت عند الممدوح وسيلة للمجد ومطيّة ذلول يوجّهها أنّى أراد وهو صديق ورفيق أكثر منه عدو متربص وفي ذلك يقول أبو الطيّب (ديوانه ج155/1) [الكامل]

وَلَكَ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَانِ وِقَايَةٌ وَ لَكَ الْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ فِدَاءٌ

ويقول أيضا (ديوانه ج 1 / 247) [البسيط]

---

9 - ومثل ذلك قوله (ديوانه ج 1 / 201) [الوافر]

أيَدْرِي مَا أرَابَكَ مَنْ يُرِيبُ وَهَلْ تَرْقَى إلَى الفَلَكِ الخُطُوبُ
وَكَيْفَ تُعِلُّكَ الدُّنْيَا بِشَيءٍ وَأنْتَ لِعِلَّةِ الدُّنْيَا طَبِيبُ

إنَّ المَنِيَّـةَ لَـوْ لاقَتْهُـمُ وَقَفَـتْ   خَرْقَاءَ تَتَّهِمُ الْإِقْدَامَ والهَرَبَا

ويقول أيضا (ديوانه ج 4 / 60) [**الطويل**]

وَيَسْتَكْبِرُونَ الدَّهْرَ وَالدَّهْرُ دُونَـهُ   وَ يَسْتَعْظِمُونَ المَوْتَ والمَوْتُ خَادِمُهُ

ويقول في موضع آخر (ديوانه ج 2 / 338) [البسيط]

تَغْدُو المَنايَا فلا تَنْفَكُّ واقِفَةً   حَتَّى يقول لَهَا عُودِي فَتَنْدَفِعُ

إنّ الممدوح يتّخذ هنا صورة مناقضة تماما لصورة الشّاعر في مشهد الأطلال، فقد رأينا الشاعر يشكو الزمان، ويتألّم من نوائبه، ويخاف غدره. أما الممدوح فعلاقته بالزمن والموت علاقة مثمرة لأنها لا تنشأ عن الخوف وإنما تنشأ عن التكافؤ. وهكذا تقوم صورة الممدوح في آخر مرحلة من مراحل الرحيل على معنى افتقده الشاعر في منطلق الرحلة إنّه الكمال الذي يستحيل به الإنسان مكتفيا بذاته فاعلا في الزمان والكون لا منقادا لهما. إنّ صورة الممدوح هنا، ليست سوى صورة أخرى لذات الشاعر وقد أنجزت رحلتها، وعبرت طريق المجد إلى الكمال حيث يرتدّ كل ما في الحياة ذليلا منقادا إلى عزمها. وإذا كان بعض النقاد قد أشار إلى أنّ شعر أبي الطيّب في سيف الدولة ينبع من إحساس المتنبي بوجود ضرب من التكامل بينه وبين سيف الدولة[10]، فإنّنا نرى أنّ الأمر يتجاوز مجرد التكامل إلى التماهي المطلق وأنّ هذا التماهي بين المتنبي وممدوحه لا يخص سيف الدولة وحده، وإنّما يهمّ صورة الممدوح مهما كان اسمه ومنصبه. فصورة الممدوح واحدة في شعر أبي الطيّب، لأن الممدوح ليس سوى صورة ثانية للذات. إنه الشاعر وقد أدرك تميّزه عن الآخرين وحقق لنفسه الكمال. ولطالما تعجب النقاد ممّا احتواه شعر المديح في ديوان أبي الطيّب من التباس بغرض الفخر، وردّوا انتقال الشاعر المفاجئ من المدح إلى الفخر إلىضرب من ضروب

---

10 - عبد السلام المسدّي: مع المتنبي بين الأبنية اللّغوية والمقوّمات الشخصانية ضمن كتاب قراءات مع الشّابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، تونس، الشركة التونسية للنشر، 1982، ص 73.

الضعف الفني، والخروج الصارخ عن قاعدة الملاءمة بين المقام والمقال. والحق أنّ هذا التداخل بين وصف الذات ووصف الممدوح كان ضرورة تطلّبتها صورة الرحيل نفسها، فالممدوح مهما علا شأنه ليس في شعر المتنبي سوى صورة من صور الذات المتكلمة نفسها، لذلك كانت صورة الذات المتكلّمة في تلك المقاطع التي تتخلّل المدح مطابقة لما رأيناه من صورة الممدوح فهي ذات متميّزة عن الآخرين متعالية عليهم يقول مثلا (ديوانه ج 2 / 47) [الخفيف]

إنْ أكُنْ مُعْجَبًا فَعُجْبُ عَجِيبِ   لَمْ يَجِدْ فَوْقَ نَفْسِهِ مِنْ مَزِيدِ

لذلك تأبى هذه الذات إلاّ أن تكون كممدوحيها فوق الوصف والتشبيه وفي ذلك يقول المتنبي (ديوانه ج 3 / 281) [الطويل]

أمِطْ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وكَأنَّهُ   فَمَا أحَدٌ فَوْقِي ولاَ أحَدٌ مِثْلِي

وقد تبدو ذات الشاعر متمرّدة على منزلتها الإنسانية كما في قوله (ديوانه ج 4 / 235) [الطويل]

وَ إنّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأنَّ نُفوسنا   بِهَا أنَفٌ أنْ تَسْكُنَ اللّحْمَ والْعَظْمَا

وقد يذهب الشاعر إلى ماهو أبعد من ذلك فينكر العالم المحيط به إنكارا تاما ويقول (ديوانه ج3/ 81) [الرجز]

أيَّ مَحَلٍّ أرْتَقِي   أيَّ عَظِيمٍ أتَّقِي
وَ كُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللّهُ   وَ مَا لَمْ يَخْلُقِ
مُحْتَقَرٌ فِي هِمَّتِي   كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرَقِي

ولا شك في أنّ التشابه واضح بين صورة المتنبي في الأبيات السابقة وما رأينا من صورة الممدوح إلاّ أنّ أبا الطيّب قد يجعل هذا التشابه صريحا فيجمع بين وصف نفسه ووصف الممدوح في صورة واحدة وذلك على نمط قوله (ديوانه ج 4 / 218) [الخفيف]

وَاقِفًا تَحْتَ أخْمَصي قَدْرِ نَفْسِي   وَاقِفًا تَحْتَ أخْمَصَيَّ الأنَامُ

أَقْـرَارًا أَلَـذُّ فَـوْقَ شَـرَارٍ ... وَمَرَامًا أَبْغِي وظُلْمِي يُرَامُ
دُونَ أَنْ يَشْرَقَ الْحِجَازُ ونَجْدٌ ... وَالْعِرَاقَانِ بالقَنَاوالشَّآمُ
شَرَقَ الْجَوِّ بالْغُبَارِ إذَا سَا ... رَ عَلِيُّ ابْنُ أَحْمَدَ الْقَمْقَامُ
الأديبُ المُهَذَّبُ الأَصْيَدُ الضَّرْ ... بُ الذَّكِيُّ الْجَعْدُ السَّرِيُّ الْهُمَامُ

والمتأمل في الصورة المستفادة من هذه الأبيات يلاحظ التطابق التّام الذي يحدثه المفعول المطلق في البيت الرابع بين فعل الممدوح وفعل الذات المتكلمة بحيث يساوي التشبيه (المستفاد من المفعول) بين الفعلين حتى لكأنّهما فعل واحد. وإذا كان مثل هذه الصورة قليلا في شعر المتنبي، إذ أنّنا لا نكاد نجد باستثناء هذه الأبيات أبياتا أخرى تفيد معنى التطابق التام بين الشاعر والممدوح، فإنّنا نجد بالمقابل أبياتا عديدة تجمع بينهما في صورة واحدة دون أن يكون ذلك مدعاة للتطابق التام، وإنما تنبني الصورة على جانبين يساهم الممدوح بأحدهما ويساهم الشاعر بالآخر. وغالبا ما تنبني هذه الصورة على التظافر بين أقوال الشاعر وأفعال الممدوح. ومن الأمثلة على ذلك قوله (ديوانه ج 4 / 107) [الطويل]

لَكَ الْحَمْدُ في الدُّرِّ الّذِي لِيَ لَفْظُهُ ... فَإِنَّكَ مُعْطِيهِ وإِنِّيَ نَاظِمُ

وقوله (ديوانه ج 4 / 270) [الطويل]

فَسَاقَ إِلَيَّ الْعُرْفَ غَيْرَ مُكَدَّرٍ ... وَسُقْتُ إِلَيْهِ الشُّكْرَ غَيْرَ مُجَمْجَمِ

وقوله (ديوانه ج 3 / 131) [الوافر]

وَكَمْ طَربِ المَسَامِعِ لَيْسَ يَدْرِي ... أَيَعْجَبُ مِنْ ثَنَائِي أَمْ عُلاَكَا
وَذَاكَ النَّشْرُ عِرْضُكَ كَانَ مِسْكًا ... وَذَاكَ الشِّعْرُ فِهْرِي والْمَدَاكَا

إنّ الشعر هاهنا ينهض فعلا موازيا لفعل الممدوح له من تميّز الصّياغة ما لفعل الممدوح من تفرد الوقع والصدى. فالصورة في هذه الأبيات قد جمعت بين الفعلين: فعل الشاعر في اللغة لخلق عالم شعري متميّز، وفعل الممدوح في العالم لتأسيس رؤية جديدة للحياة. وإذا كان الشاعر يبحث عمّا وراء طاقاته اللغوية العادية، فإنّ

الممدوح يرنو إلى ما وراء طاقاته البشرية المحدودة. وكلا الصورتين تتظافران لبعث الإنسان الإله الكامل. فإذا وجد هذا الإنسان الإله انتفت الفوارق بين الأشياء وامّحت المسافات ولم يجد الشاعر مبررا للمشهد الطللي ولا لما يرافقه من صور الرحيل فأنشد يقول (ديوانه ج 69/4) [الطويل]

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ المُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ
لَحُبُّ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ بِهِ يُبْدَأُ الذِّكْرُ الجَمِيلُ ويُخْتَمُ
أَطَعْتُ الغَوَانِي قَبْلَ مَطْمَحِ نَاظِرِي إِلَى مَنْظَرٍ يَصْغُرْنَ عَنْهُ ويَعْظُمُ

وهكذا تخرج صورة الرحيل من حيّز المعنى الحرفيّ في مشهد الأطلال، أو في الرحلة إلى الممدوح، إلى حيّز الصورة المهيمنة، والرمز المتكرّر. وعندئذ تصبح لازمة من لوازم الشعر تطل من كل زواياه وتشعّ على جميع معانيه بما في ذلك الجزئية منه. ومن الأمثلة على ذلك قول المتنبي في وصف السيوف وعملها في الأعداء (ديوانه ج 2 / 66) [المتقارب]

وَ بِيضٍ مُسَافِرَةٍ مَا يُقِمْـ نَ لا في الرِّقَابِ ولا في الغُمُودِ

و قوله في وصف شعره (ديوانه ج 2 / 198) [المتقارب]

وَ عِنْدِي لَكَ الشُّرُدُ السَّائِرَا تُ لاَ يَخْتَصِصْنَ مِنَ الأَرْضِ دَارَا
قَوَافٍ إِذَا سِرْنَ عَنْ مِقْوَلِي وَثَبْنَ الجِبَالَ وخُضْنَ البِحَارَا
وَ لِي فِيكَ مَا لَمْ يَقُلْ قَائِلٌ وَ مَا لَمْ يَسِرْ قَمَرٌ حَيْثُ سَارَا

ومع أنّ المثالين السابقين يختلفان شديدالاختلاف من حيث المعنى، إذ ينتمي المثال الأول إلى معنى الحرب المتعلق بالممدوح، وينتمي الثاني إلى معنى الجودة في الشعر المتعلق بالفخر، فإنّ صورة الرحيل قد جمعت بينهما. فالسيوف مسافرة راحلة، وكذلك القصائد لا تعرف الاستقرار في مكان كأنما قدر المتنبي أن يظلّ مرتحلا حتى بعد أن أدركت الرحلة غايتها. وإذا كان لنا أن نستنتج من كل هذا أمرا، فذاك أنّ الرحلة عنده أداة بها يدرك الحياة ويصوغها عالما شعريا فذّا.

والذي نخلص إليه بعد أن استوفت الرحلة مراحلها ووصلت الصورة إلى منتهاها، هو أنّ الرحيل في شعر أبي الطيّب ليس مجرد معنى جزئي يتمّ عبره الانتقال من المقدمة الطللية إلى المدح الفعلي، وإنما هو أساس الصورة الشعرية ونواتها التي تنغرس مع جذور القصيدة لتمتدّ إلى فروعها، وتتشعب بتشعب أفنانها. إنها تلك البذرة التي تنبت في أصل النص وتنمو بنموّه وتلابس منعطفاته بحيث لا يظهر تأثيرها إلاّ بتجويد النظر وتدقيق الملاحظة، وعندها فقط تمّحي عن القارئ حجب التعدّد في النص، لينكشف وحدة متكاملة المراحل فيها من ائتلاف الأضداد ما فيها من تنافر الصور. فللنص أن يشرّق في معنى ويغرّب في آخر وله أن يجمع في نفس الحيز بين سكون الأطلال موتا وجمودا، وحركة الممدوح فعلا وخلودا، طالما كان محكوما بتلك الصورة الأمّ، تلك الصورة الجامعة التي تنبع من صراع الشاعر مع العالم، ورؤاه المندفعة فعلا شعريا جامحا يتخذ من الزمان بيداءه، ومن اللغة راحلته، ومن الكمال غايته. فالصورة رحلة تأخذ الشاعر / الإنسان من النقصان إلى الكمال، والرحلة صورة تبدأ بالمشابهات وتنتهي بالمقابلات وضروب المبالغات.

و إذا كنا في هذا القسم من عملنا قد عنينا من الرحلة بصورتها فتتبّعنا في الديوان تجلياتها واستجلينا أبعادها، فإنّنا نحتاج فيما تبقّى من العمل إلى تتبع الصورة الشعرية في رحلتها داخل النص الشعري نفسه، فنرصد فيه تطوراتها، ونستشف منه عناصرها. ولا سبيل إلى ذلك إلاّ أنّ نختار نصّا من نصوص الديوان فنسبر أغواره ونستكشف في نسيجه تفاعل الصور وتضافرها في تحقيق "شعرية" الشاعر وخصوصية رؤاه.

رحيل الصورة في شعر المتنبي

1- القصيدة

لقد عمدنا فيما تقدّم من هذه الدراسة إلى النظر في صورة الرحيل ضمن ديوان المتنبي كاملا. وقد انتهى بنا البحث إلى اعتبار هذه الصورة منبنية على مراحل ثلاث افترضنا أنّها تكوّن صورة متكررة في شعر هذا الشاعر. إلاّ أنّ هذه المراحل تبقى عامة وشاملة وتظل في حاجة إلى مقاربة أدّق للنصوص تمكن من استجلاء الخصوصيات الأسلوبية التى تنبني عليها كل مرحلة من مراحل الصورة. ولهذه الغاية نتناول في هذا القسم بالتحليل والدرس قصيدة مدحية أنشدها أبوالطيّب المتنبي بين يدي البدر بن عمار والي طبرية من قبل ابن رائق أمير الأمراء في عهد المتقي لله العباسي الذي ولي الخلافة في ما بين (329 هـ/ 333 هـ) ولعلّ ابا الطيب أنشد هذه القصيدة سنة 329 هـ وفيها يقول (ديوانه ج 3 ص 337 – 348)[الوافر]

1. بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَالا — وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لاَ الْجِمَالا
2. تَوَلَّوْا بَغْتَةً فَكَأَنَّ بَيْنَا — تَهَيَّبَنِي فَفَاجَأَنِي اغْتِيَالا
3. فَكَانَ مَسِيرُ عِيسِهِم ذَمِيلاً — وَسَيْرُ الدَّمْعِ إِثْرَهُمُ انْهِمَالا
4. كَأَنَّ الْعِيسَ كَانَتْ فَوْق جَفْنِي — مُنَاخَاةٍ فَلَمَّا ثُرْنَ سَالا
5. وَحَجَّبَتِ النوَى الظَّبْيَاتِ عَنِّي — فَسَاعَدَتِ الْبَرَاقِعَ وَالْحِجَالا
6. لَبِسْنَ الْوَشْيَ لاَ مُتَجَمِّلاَتٍ — وَلَكِنْ كَيْ يَصُنَّ بِهِ الْجَمَالا
7. وَضَفَّرْنَ الْغَدَائِرَ لاَ لِحُسْنٍ — وَلَكِنْ خِفْنَ فِي الشَّعَرِ الضَّلالا
8. بِجِسْمِي مَنْ بَرَتْهُ فَلَوْ أَصَارَتْ — وِشَاحِي ثُقْبَ لُؤْلُؤَةٍ لَجَالا
9. وَلَوْلاَ أَنَّنِي فِي غَيْرِ نَوْمٍ — لَكُنْتُ أَظُنُّنِي مِنِّي خَيَالا
10. بَدَتْ قَمَرًا ومَالَتْ خَوْطَ بَانٍ. — وفَاحَتْ عَنبَرًا ورَنَتْ غَزَالا
11. وجَارَتْ فِي الْحُكُومَةِ ثُمَّ أَبْدَتْ — لَنَا مِنْ حُسْنِ قَامَتِهَا اعْتِدَالا
12. كَأَنَّ الْحُزْنَ مَشْغُوفٌ بِقَلْبِي — فَسَاعَةَ هَجْرِهَا يَجِدُ الْوِصَالا
13. كَذَا الدُّنْيَا عَلَى مَنْ كَانَ قَبْلِي — صُرُوفٌ لَمْ يُدِمْنَ عَلَيْهِ حَالا
14. أَشَدُّ الْغَمِّ عِنْدِي فِي سُرُورٍ — تَيَقَّنَ عَنْهُ صَاحِبُهُ انْتِقَالا
15. أَلِفْتُ تَرَحُّلِي وجَعَلْتُ أَرْضِي — قُتُودِي والْغُرَيْرِيَّ الْجُلالا

16.فَمَا حَاوَلْتُ فِي أَرْضٍ مُقَامًا　　وَلاَ أَزْمَعْتُ عَنْ أَرْضٍ زَوَالا

17.عَلَى قَلَقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي　　أُوَجِّهُهَا جَنُوبًا أَوْ شَمَالا

18.إِلَى الْبَدْرِ بْنِ عَمَّارِ الَّذِي لَمْ　　يَكُنْ فِي غُرَّةِ الشَّهْرِ الْهِلالا

19.وَلَمْ يَعْظُمْ لِنَقْصٍ كَانَ فِيهِ　　وَلَمْ يَزَلِ الْأَمِيرَ وَلَنْ يَزَالا

20.بِلاَ مِثْلٍ وَإِنْ أَبْصَرْتَ فِيهِ　　لِكُلِّ مُغَيَّبٍ حَسَنٍ مِثَالا

21.حُسَامٌ لِابْنِ رَائِقٍ الْمُرَجَّي　　حُسَامِ الْمُتَّقِي أَيَّامَ صَالا

22.سِنَانٌ فِي قَنَاةِ بَنِي مَعَدٍّ　　بَنِي أَسَدٍ إِذَا دَعَوُا النِّزَالَ

23.أَعَزُّ مُغَالِبٍ كَفًّا وَسَيْفًا　　وَمَقْدِرَةً وَمَحْمِيَةً وَآلاَ

24.وَأَشْرَفُ فَاخِرٍ نَفْسًا وَقَوْمًا　　وَأَكْرَمُ مُنْتَمٍ عَمًّا وَخَالا

25.يَكُونُ أَحَقَّ إِثْنَاءٍ عَلَيْهِ　　عَلَى الدُّنْيَا وَأَهْلِيهَا مُحَالا

26.وَيَبْقَى ضِعْفُ مَا قَدْ قِيلَ فِيهِ　　إِذَا لَمْ يَتْرُكْ أَحَدٌ مَقَالا

27.فَيَا ابْنَ الطَّاعِنِينَ بِكُلِّ لَدْنٍ　　مَوَاضِعَ يَشْتَكِي الْبَطَلُ السُّعَالا

28.وَيَا ابْنَ الضَّارِبِينَ بِكُلِّ عَضْبٍ　　مِنَ الْعَرَبِ الْأَسَافِلَ وَالْقِلالا

29.أَرَى الْمُتَشَاعِرِينَ غَرُوا بِذَمِّي　　وَمَنْ ذَا يَحْمَدُ الدَّاءَ الْعُضَالا

30.وَمَنْ يَكُ ذَا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ　　يَجِدْ مُرًّا بِهِ الْمَاءَ الزُّلالا

31.وَقَالُوا هَلْ يُبَلِّغُكَ الثُّرَيَّا　　فَقُلْتُ نَعَمْ إِذَا شِئْتُ اسْتِفَالا

32.هُوَ الْمُفْنِي الْمَذَاكِي وَالْأَعَادِي　　وَبِيضَ الْهِنْدِ وَالسُّمْرَ الطِّوَالا

33.وَقَائِدُهَا مُسَوَّمَةً خِفَافًا　　عَلَى حَيٍّ تُصَبِّحُهُ ثِقَالا

34.جَوَائِلَ بِالْقُنِيِّ مُثَقَّفَاتٍ　　كَأَنَّ عَلَى عَوَامِلِهَا الذُّبَالا

35.إِذَا وَطِئَتْ بِأَيْدِيهَا صُخُورًا　　يَفِئْنَ لِوَطْءِ أَرْجُلِهَا رِمَالا

36.جَوَابُ مُسَائِلِي أَلَهُ نَظِيرٌ　　وَلاَ لَكَ فِي سُؤَالِكَ لاَ أَلاَ لاَ

37.لَقَدْ أَمِنَتْ بِكَ الْإِعْدَامَ نَفْسٌ　　تَعُدُّ رَجَاءَهَا إِيَّاكَ مَالا

38.وَقَدْ وَجِلَتْ قُلُوبٌ مِنْكَ حَتَّى　　غَدَتْ أَوْجَالُهَا فِيهَا وِجَالا

39.سُرُورُكَ أَنْ تَسُرَّ النَّاسَ طُرًّا　　تُعَلِّمُهُمْ عَلَيْكَ بِهِ الدَّلالا

40.إِذَا سَأَلُوا شَكَرْتَهُمُ عَلَيْهِ　　وَإِنْ سَكَتُوا سَأَلْتَهُمُ السُّؤَالا

41.وَأَسْعَدُ مَنْ رَأَيْنَا مُسْتَمِيحٌ　　يُنِيلُ الْمُسْتَمَاحَ بِأَنْ يَنَالا

42.يُفَارِقُ سَهْمُكَ الرَّجُلَ الْمُلاَقَى　　فِرَاقَ الْقَوْسِ مَا لاَقَى الرِّجَالا

43.فَمَا تَقِفُ السِّهَامُ عَلَى قَرَارٍ　　كَأَنَّ الرِّيشَ يَطَّلِبُ النِّصَالا

44.سَبَقْتَ السَّابِقِينَ فَمَا تُجَارَى　　وَجَاوَزْتَ الْعُلُوَّ فَمَا تُعَالَى

45.وَأُقْسِمُ لَوْ صَلَحْتَ يَمِينَ شَيْءٍ　　لَمَا صَلَحَ الْعِبَادُ لَهُ شِمَالا

46.أُقَلِّبُ مِنْكَ طَرْفِي فِي سَمَاءٍ　　وَإِنْ طَلَعَتْ كَوَاكِبُهَا خِصَالا

47.وَأَعْجَبُ مِنْكَ كَيْفَ قَدَرْتَ تَنْشَا　　وَقَدْ أُعْطِيتَ فِي الْمَهْدِ الْكَمَالا

التحليل

1 – بناء القصيدة

– تبينا في هذه القصيدة مرحلتين كبريين تنقسم كل واحدة منهما إلى مقاطع صغرى:

– مرحلة أولى من البيت 1 إلى البيت 17 وفيها يعمد الشاعر إلى التوطئة لمدحه بمقدمتين:

أ – مقدمة طللية من البيت الأول إلى البيت الثاني عشر.

ب – وصف الرحلة إلى الممدوح من البيب الثالث عشر إلى البيت السابع عشر.

– مرحلة ثانية: من البيت 18 إلى البيت 47. وفيها يصل الشاعر إلى وصف الممدوح. وتشتمل هذه المرحلة على مقدمة وثلاث لوحات رتبت في القصيدة كما يلي:

1– مقدمة المدح: من ب 18 إلى ب 20

2 – لوحة أولى: مدح بالشرف والعزة من ب 21 إلى 26

3 – لوحة ثانية : مدح بمعنى القوة من ب 27 إلى ب 38

4 – لوحة ثالثة: مدح بمعنى الكرم من ب 39 إلى 47

وقد اعتمدنا في هذا التقسيم على جانبين هامّين أوّلهما تغيّر العلاقات بين موضوع الخطاب والضمائر المهيمنة فيه، وثانيهما تغير سجلات القول من قسم إلى آخر. على أنّ هذا التقسيم يظلّ إجراء منهجيا محضا اقتضته ضرورة التحليل والتفكيك، ذلك أنّ المرحلتين اللتين فصلنا بينهما لا تنفصلان الا أن يختلّ المعنى وتتعطّل الدلالة. وقد لاحظنا أنّ كل مرحلة من هاتين المرحلتين تنبني على علاقة عميقة بين صورتين متفاعلتين ينشأ عن التقائهما وامتزاجهما معنى كل مرحلة ودلالاتها العميقة. فأمّا المرحلة الأولى فتنبني على علاقة تأثير وتأثر بين صورة الحال (حال الشاعر الواقف على الأطلال والمتبّرم من تحول الدنيا وانقضائها) وصورةالارتحال (ارتحال الحبيبة في مرحلة أولى والشاعر في مرحلة ثانية). لذلك وسمنا المرحلة الأولى بجدلية الحال والارتحال في حين وسمنا الثانية بثنائية المثل والمثال. وقد رأينا أنّ كل معنى من معاني هذه القصيدة يمر بثلاث مراحل ترتبط كل مرحلة منها بنوع من أنواع الصور. ولذلك تبينا في هذه القصيدة ثلاثة أنواع من الصور:

1 – صورة المشابهة: وبها يبدأ كلّ معنى من معاني القصيدة

2 – صورة المجاوزة والمبالغة: وتمثل المرحلة الثانية من المعنى

3 – صورة المقابلة والتضادّ: وتمثل المرحلة الأخيرة من المعنى

و فيما يلي جدول يبيّن مراحل القصيدة وعلاقة الصور بمعانيها:

مراحل القصيدة		تطوّر الصّورة في المرحلة الأولى من القصيدة					
		البيت	المشابهة	البيت	المجاوزة والمبالغة	البيت	التّضاد والمبالغة
جدليّة الحال و الارتحال	حزن حال على حسن في ارتحال	وصف الحزن		3	سيرالعيس ذميل ⇐ سير الدمع منهمل		
		1	بقائي مرتحل-هم مرتحلون	4	عيس مناخات فوق جفن الشاعر	12	قلب الشاعر جمع بين
			صبر زُمَّ – جمال زُمَّت	8	وشاحي– ثقب لؤلؤة ⇐ حال الجسم فيه		الهجران = الوصال
				9	الشاعر ⇐ خيال+في غير نوم		
	رحيل المحبوبة	2	بين بغتة – قتل غدرا	6	الوشي لا يحلي ⇐ يصون الجمال	10	هي(مفرد)= هي(جمع): خوط بان/عنبر/غزال
		5	نوى – براقع وحجال	7	الغدائر لا تحمّل ⇐ تنقذ من الضلال	11	هي: جور = عدل
تحوّل الحال	وصف الرّحلة إلى الممدوح	13	امرأة متقلّبة –دنيا متقلّبة	14	أشدّ الغمّ	16	أنا: مقـام = زوال
				15	الأرض–مكان ⇐ بعير/قتود– مكان متنقل	17	أنا: الشمال = الجنوب

مراحل القصيدة			تطوّر الصّورة في المرحلة الثانية من القصيدة					
			البيت	المشابهة	البيت	المجاوزة والمبالغة	البيت	التّضاد والمبالغة
ثنائيّة المثل و المثال	القسم المدحي	مدح عام [مقدّمة]	18	البدر بن عمار – بدر	18 19	البدر بن عمار ⇐ بدر + لم يكن هلالا	20	بلا مثل = مثال لكلّ مغيب حسن
		الشرف	21	البدر – حسام	23	أعزّ مغالب	25	ممدوح = مدحه محال
			22	البدر – سنان	24	أشرف فاخر	26	يبقي ضعف ما قيل = لم يترك أحد مقالا
		القوة	27	البدر – الطاعنين (ابنهم)	31	الممدوح فوق الثريا	37	هو: أمن = وجل
					32	مغني وسائل الإفناء (المذاكي/الأعادي/بيض الهند/السمر)		
			28	البدر – الضاربين (ابنهم)	34	قائد قادة الموت (الجوائل بالقنى/الخيل)	38	
					36	ليس له نظير		
		(الكرم) صورته عند الممدوح	39	سرور الممدوح – سرور الناس	39	جود زائد عن حدّه ⇐ يعلم الدلال	40 41	هو: معط = سائل معط = شاكر معط = نائل
		(الكرم) أثره في شهرة الممدوح	42 43	كرم – سهم يصيب الرجل بعد الرحل إلى ما لا نهاية	44	سبق السابقين/لايجارى جاوز العلو/لايعالى	47	هو نشأ = كامل
					45	لا يعادل العباد (ما صلح العباد له شمالا)		
					46	لا يعادل السماء (كلّه نجوم لا تغيب)		

جدلية الحال والارتحال (من ب1 إلى ب17)

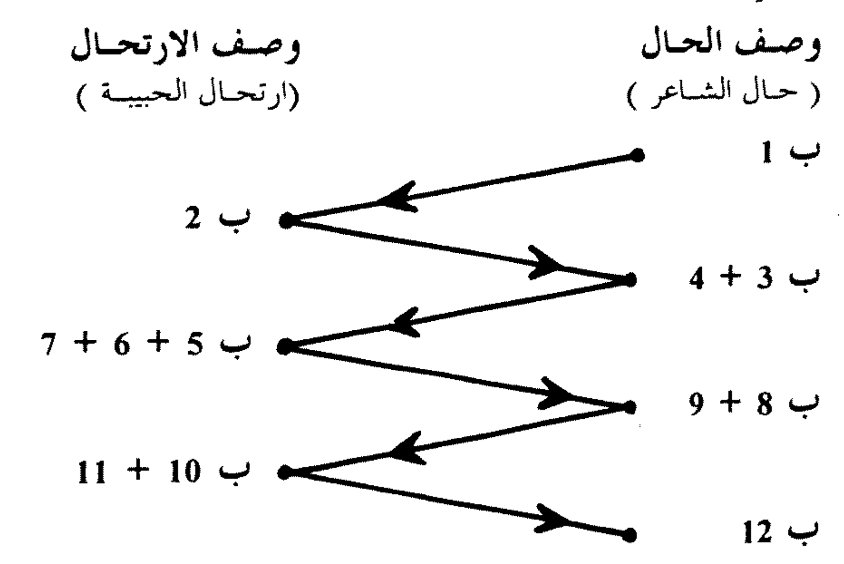
تمثل هذه المرحلة من القصيدة مجالا تهيمن عليه الذات المتكلمة باعتبارها موضوع خطاب به تتعلق الصورة والأفعال والصفات. لذلك هيمن على هذه المرحلة ضمير المتكلم المفرد. وقد سبق أن ذكرنا أنّ هذا الحيز من القصيدة يشتمل على مقدمتين احتوت الأولى على مشهد طلليّ واحتوت الثانية على وصف لرحلة الشاعر إلى الممدوح.

أ - المقدّمة الطلّلية (من 1 إلى 12)

وردت أبيات هذا القسم على ضربين:

ضرب قام على الجمل الفعلية وعني بتصوير الحبيبة المرتحلة واشتمل على الأبيات التالية (2 + 5 + 6 + 7 + 10 +11)
وضرب آخر قام على الجمل الإسمية خاصة واهتم بتصوير حالة الذات المتعذّبة لفراق المحبوبة وقد ضمّ الأبيات (1 + 3 + 4 + 8 + 9 + 12)

وقد توالت هذه الأبيات في القصيدة على النحو الوارد في الرسم التالي:



ويتضح في هذا الرسم أنّ أبيات المقدمة الطللية قد انبنت على مراوحة تامة بين وصف الحالة التي كان عليها الشاعر، ووصف الحبيبة المرتحلة. وقد استتبع ذلك وجود علاقة تأثّر وتأثير بين **حزن** الشاعر من ناحية **وحسن** الحبيبة من ناحية أخرى. ولذلك نشأت بين الشاعر والحبيبة عبر هذين النوعين من الأبيات علاقة تقابل تظهر خاصة على مستوى الضمائر المصطنعة في كامل المقدمة الطللية. فقد عبر الشاعر عن ذاته بضمير المتكلم المفرد، في حين عبر عن الحبيبة بثلاثة ضمائر وهي على التوالي: ضمير الجمع المذكر "هم" وضمير الجمع المؤنّث الغائب" هن" (أي الظّبيات) وضمير المفرد المؤنث الغائب "هي" فإذا تجاوزنا هذه المقابلة الأولى الناتجة عن اختلاف عدد الضمائر وجنسها، لاحظنا مقابلة أعمق تنشأ في نسيج الجملة من صميم علاقات الإسناد فالضمائر الدالة على الحبيبة تشغل في مختلف الجمل الفعلية وظيفة الفاعل، أو المضاف إلى الفاعل للأفعال التالية: (زمّوا - تهيّبني (بينهم) - لبسن - ضفرف - برته - أصارت - بدت - مالت - فاحت - رنت - جارت - أبدت).

أمّا الشاعر فقد ورد الضمير الدّال عليه مفعولا به لهذه الأفعال أو مضافا إلى مفاعيلها وتبدو الحبيبة من خلال هذه الأبيات الأولى في حركة دائمة وفعل مستمر في حين يبدو الشاعر في حالة من الاستسلام والتقبل السلبي لفعل الحبيبة.

ويمكن أن نحصر الأفعال المسندة إلى الحبيبة في المقطع الطللي في ضربين: ضرب يدل على انتقالها في المكان وارتحالها عن الشاعر وضرب يجعلها تبدو وأشدّ جمالا وأروع حسنا وكلاهما يحدث أثرا عميقا في نفس الشاعر، إذ بقدر ما تمعن المرأة فيالابتعاد والارتحال، يبالغ الشاعر في تصوير حاله المتأزّمة. وبقدر ما تزداد المرأة جمالا وحسنا يزداد الشاعر عليها حسره وحزنا. ولعلّ ما عمّق هذه العلاقة بين الحال والارتحال وبين الحزن والحسن، تلك المراوحة التامة في الأبيات حيث تبدو ذات الشاعر في حركة جدلية قلقة ورحيل مستمر بين الذكرى والواقع وبين الماضي والحاضر.

ومع هذه الحركة تنشأ حركة أخرى تعمّق التقابل بين الحبيبة والشاعر، إنها حركة الصفات التي تتضخم لتجعل من الحبيبة حاكما جائرا (ب 11) ومن الشاعر " خيالا " لا يكاد يرى (ب 9). وهكذا تتأزم حالة الشاعر وفق نسق تصاعدي رافقه في النص تطور في الصّور الشعرية من **المشابهة** إلى **المبالغة** ومن **المبالغة** إلى التضادّ. ففي وصف الشاعر لحزنه قامت الصورة في البداية على **التشابه** بين ارتحال الحبيبة وارتحال " البقاء"، وبين" زمّ الجمال " و" زمّ الصبر"، ليتدرج المعنى بعد ذلك إلى صور تقوم على **المبالغة** في الفعل. فسير العيس " الذّميل " قابله سير أسرع منه وأعنف هو سير الدمع " المنهمل ". وقد ارتبطت هذه الصورة بصورة أخرى لا تخلو بدورها من **المبالغة** وهي صورة العيس " المناخات فوق جفن الشاعر " والتي تسببت بارتحالها في اندفاع الدموع. وقد بالغ الشاعر أيضا في وصف النحول، إذ لم يكتف بالمشابهة بين " وشاحه " وثقب اللؤلؤة وإنّما جعل الثقب أوسع من الوشاح نفسه. وينتهي المعنى بصورة **التضاد** حيث تقوم الصورة على تقابل عنصرين -هما الهجر والوصال- اجتمعا في موصوف واحد هو قلب الشاعر الذي بدا في علاقة وصال مع الحزن وهجر مع الحبيبة.

وقد مرّ وصف الرحيل بنفس المراحل التي مرّ بها وصف الحال فانطلق المعنى من **المشابهة** بين مباغتة البين ومباغتة الموت (ب 2) وبين اختفاء الحبيبة بـ "النوى" واختفائها بـ" البراقع" و"الحجال" (ب 5)، ليتدرج نحو **المبالغة** في وصف حسن المرأة حيث يصبح للوشي (وهو المستعمل للتجميل عادة) وظيفة أخرى هي صون الجمال، وحيث تصبح للغدائر (وهي الضفائر التي تتحلى بها المرأة عادة) وظيفة أخرى هي منع الضلال في الشعر الكثيف. وينتهي المعنى إلى ضرب من **الجمع بين الأضداد** حيث تصير المرأة في البيت العاشر مفردا بصورة الجمع إذ هي "قمر" و"خوط بان" و"عنبر" و"غزال" في نفس الوقت، لتتحول في البيت الحادي عشر إلى ذات جامعة بين الأضداد في قوله:

وَ جَارَتْ فِي الْحُكُومَةِ ثُمَّ أَبْدَتْ لَنَا مِنْ حُسْنِ قَامَتِهَا اعْتِدَالا

وهكذا تكون الصور في المقدمة الطللية قد مرت من **المشابهة** في الأبيات (1 / 2 + 5)، إلى **المجاوزة والمبالغة** في الأبيات (3 + 4 + 8 + 9 / 6 + 7)، ومن المجاوزة إلى **التضاد والمقابلة** في الأبيات (12 / 10 + 11). وعند هذا الحدّ تصل الصورة إلى منتهاها لتعود بعد ذلك إلى المشابهة ولكن مع معنى جديد. هو معنى الرحلة إلى الممدوح (انظر الجدول).

ب – وصف الرحلة إلى الممدوح (من ب 13 إلى ب 17)

تنطلق الرحلة **بالمشابهة** بين المرأة وهي العنصر الفاعل في المشهد الطللي، وبين الدنيا وهي العنصر الفاعل في هذا المقطع. وقد أعلن الشاعر عن هذه **المشابهة** باسم الإشارة المقترن بكاف التشبيه (كذا) في البيت الثالث عشر. وللتشبيه في هذا البيت وظيفة فصل ووصل في نفس الوقت، فهو يفصل بين فعلِ المرأة في القسم الأول وفعل الدنيا في هذا القسم، ولكنه كذلك يؤلّف بين الفاعلين (الدنيا والمرأة) في معنى التحوّل والتقلب. وقد ألحّ المتنبي على وجه الشبه إلحاحا جعله يخصّص لهذا المعنى عجز البيت (13) وكامل البيت (14). ولئن ضلت الدنيا وريثة المرأة في (تعذيب الشاعر)، فاعلة في الذات المتكلّمة، فإنّ فعلها كان باهتا ضئيلا ولذلك لم يعبّر عنه الشاعر بأفعال صريحة، وإنّما عبّر عنه بمصدرين هما "صروف" في البيت (13) و" انتقال " في البيت (14). وفي مقابل هذا التراجع في فعل الدنيا خرجت ذات الشاعر من الجمود إلى الفعل شيئا فشيئا. فقد أسند الفعل إلى الشاعر بشيء من التدرّج في المعنى من فعلي "تيقّن" و"ألف" وهما فعلان يدلاّن على الإدراك الذهني المجرد، إلى فعل يدل على التجربة وهو "حاول"، ثمّ إلى فعل يحمل من معاني الإرادة الشيء الكثير وهو " أزمع ". وبذلك يكون الشاعر قد بدأ تمرّده على الدنيا المتقلبة والزمن المتحوّل. ولما كان تحول الدنيا قد اتخذ في مشهد الأطلال صورة الرحيل والظعون ،كان على الشاعر – وهو يحاول أن يتحدّى الدنيا وغدر الزمن– أن يتأسس فعله على معنى الرحيل نفسه.

وهكذا تنتهي المرحلة الأولى من القصيدة برحلة الشاعر إلى الممدوح بعد أن بدأت برحلة المحبوبة عن الشاعر. وإذا كانت رحلة المحبوبة قد انتهت إلى وعي الشاعر بضعفه ونقصانه فإنّ رحلة الشاعر إلى الممدوح علّمته كيف يتحدّى الزمن ويواجه تقلباته.

3 – ثنائية المثل والمثال (من ب 18 إلى ب 47)

إنّ أوّل ما يميّز هذه المرحلة عن المرحلة الأولى، تحول موضوع الخطاب فيها من ذات الشاعر المعبّر عنها بضمير المتكلم المفرد، إلى ذات الممدوح المعبّر عنها بضميري الغائب المفرد والمخاطب المفرد. ففي هذه الرحلة يبدأ المدح الفعلي فترتدّ الأبيات مجمعا للصفات والخصال. ويمكن اختزال هذه الصفات المسندة إلى الممدوح في كلمتين جاءت الأولى في بداية هذا القسم، وهي كلمة "البدر" وجاءت الثانية في ختامه وهي كلمة " الكمال ". وقد رافق هذا الجمع للصفات الدالة على الممدوح اتحاد تام بين المتكلم وموضوع كلامه، فكأنّ الشاعر قد انتهى من رحلته إلى ضرب من التماهي مع الممدوح يمكن الاستدلال عليه بمظهرين: أولهما أسلوبيّ ويتمثّل في الغياب النسبيّ[1] لضمير المتكلم في هذا الجزء من القصيدة، أمّا المظهر الثاني فدلاليّ ويتمثّل في ظهور الشاعر في البيت (31) مستطيعا بالممدوح قادرا بقدرته. وما ذاك إلاّ لأن أهمّ صفة من صفات الممدوح هي الكمال.

ولئن اختلفت معاني المدح في هذا القسم، فإنّها تضل مشدودة دائما إلى صورة الكمال التي ظهرت فيه منذ البيت الثامن عشر، فكأنّ مختلف المعاني الواردة في القصيدة ترديد لهذا المعنى وتصريف له. لذلك ارتأينا أن ننصرف عن تحليل هذه المعاني تحليلا خطيا وآثرنا أن ننظر في المراحل التي تكوّن الصورة الشعرية في

---

[1] – من بين 30 بيتا تكوّن هذا الجزء لا نجد ضمير المتكلم سوى في خمسة أبيات هي الأبيات (29 + 31+ 46)

كامل القسم وهي في رأينا ثلاث: مرحلة **المشابهة** ومرحلة **المجاوزة والمبالغة** ومرحلة **المقابلة والتضاد**.

أ – مرحلة المشابهة

هي المرحلة الأولى التي تنطلق منها صورة الممدوح. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ صورة المشابهة لا تقتصر على التشبيه بمعناه البلاغي الضيّق وإنّما تشمل مجموعة من الصور البلاغية الأخرى كالتورية (ب 18) والاستعارة...

ومع أنّ صور المشابهة متنوعة في هذه القصيدة، فإنّنا لم نعثر على تشبيه واحد اشتمل على جميع الأركان. وأغلب التشابيه الواردة في هذه القصيدة تشابيه بليغة حذفت منها أداة التشبيه مع وجه الشبه كقوله:

بَدَتْ قَمَرًا ومَالَتْ خَوْطَ بَانٍ وفَاحَتْ عَنْبَرًا ورَنَتْ غَزَالا

وقد لاحظنا من ناحية أخرى أنّ الشاعر لا يقحم ممدوحه في صورة المشابهة إلاّ إذا كان العنصر المقابل له في الصورة في حالته المطلقة المكتملة. والذي يدل على ذلك من الألفاظ اصطناعه كلمة " البدر " دون " القمر " مثلا فالبدر هو الحالة المكتملة من القمر لذلك كان – أنسب لتصوير – الممدوح[2] . وكذلك كلمة الحسام التي اختارها المتنبي لوصف ممدوحه دون كلمة السيف مثلا وما ذاك إلاّ لأنّها تعبّر عن معنى القطع المطلق والحسم الكامل.

وقد يتحقق معنى الإطلاق في الصورة عبر استعمال بعض الكلمات المؤكدة مثل لفظة " كلّ " في قوله "و يا ابن الطّاعنين بكلّ لدن "(ب 27) أو لفظة " طرّا " في قوله " سرورك أن تسرّ الناس طرّا" وقد يتحقق معنى الإطلاق والكمال أيضا بجملة ظرفية كقوله في البيت (22)

[2] – هذا فضلا عن كون الممدوح اسمه "البدر" وأنّ في اختيار هذه الكلمة طلبا للمجانسة بين اسم البدر بن عمّار وصورة "البدر الذي لم يكن في غرة الشهر الهلالا".

سِنَانٌ فِي قَنَاةِ بَنِي مَعَدٍّ بَنِي أَسَدٍ إِذَا دَعَوُا النِّزَالا

إنّ صورة المشابهة في هذا البيت تنبني على انتساب الممدوح إلى بني أسد، وقد حرص الشاعر أن لا يكون هذاالانتساب إلاّ إذا اتصف بنو أسد بالقوة المطلقة، لذلك ربط انتساب الممدوح إليهم بظرف الخروج إلى النزال. فالممدوح لا ينتسب إلى بني أسد في المطلق وإنّما هو ينتسب إليهم عندما يكونون أقوياء أشدّاء.

والذي نستنتجه ممّا تقدّم أنّ صورة الممدوح تنطلق من حالة تشابه مع النّاس والموجودات، إلاّ أنّ الشاعر لا يرضى لممدوحه بالمشابهة إلاّ مع الأشياء المكتملة والمطلقة في فعلها أو في صفتها. فصفة الكمال كامنة في عمق الصورة حتى وإن ظلّت مجرّد صفة من صفات " المشبّه به". ومن هنا لم تكن المشابهة عند المتنبي أداة توضيح وبيان وإنّما هي طموح إلى ما هو مطلق وكامل في الأشياء. وهي لذلك مجرّد مرحلة إلى صورة اللاّتشابه أو صورة التضاد حيث تخرج الموصوفات من حالة " المثل "إلى حالة " المثال " ولكن ذلك لا يتحقق إلاّ إذا مرت الصورة بمرحلة ثانية هي مرحلة المجاوزة أو المبالغة.

ب – مرحلة المجاوزة والمبالغة

في هذه المرحلة يخرج الممدوح من صورة التشابه مع الأشياء إلى مجاوزتها في صفاتها المتميّزة، حيث يقصر المعنى المجازي عن إدراك المعنى الحرفي، فتنقلب الآية، وتتخذ صورة الكمال شكلا أرقى مما رأيناه في المرحلة الأولى، ولذلك تتعدد أسماء التفضيل في وصف الممدوح فهو "أعزّ مغالب" و"أشرف فاخر" و"أكرم منتم" و"أسعد من رأينا" .....

وقد تنبثق صور المجاوزة عن النفي، وهو في الغالب نفي لجوانب المشابهة مع الموجودات العينية، وهذا في حدّ ذاته إقرار بأنّ الصورة تظّل أداة تقريب وأنّ المدركات العينية لا تحيط بالذات الممدوحة لأنّ لها من الصفات ما لا " عين رأت ولا أذن سمعت.

"فالبدر بن عمّار في هذه القصيدة " لم يكن في غرّة الشهر الهلال" و"لم يعظم لنقص كان فيه" و"لم يزل الأمير ولن يزال" وهو "بلا مثل" وهو لذلك "ما يجارى" و"ما يعالى" ...

إنّ هذه الصور المكثفة المبنية على النفي تنهض حاجزا بين الممدوح وسائر البشر وتقربه من صورة الإله المتحكّم في كل شيء والقادر على كل الخوارق. ولعلّ ذلك هو ما جعل النفي في البيت 36 يتّخذ صورة غريبة ومعقدة وذلك عندما يقول أبو الطيّب:

جَـوَابُ مُسَـائِلِي أَلَـهُ نَظِيـرٌ ولاَ لَـكَ فِـي سُؤَالِـكَ لاَ ألاَ لاَ

فتأكيد النفي في هذا البيت لا يدل على انعدام النظير للممدوح، فذلك عند الشاعر من المسلّمات، وإنّما التأكيد يهم تفرد السائل بالسؤال، فكأن سؤاله ضرب من الكفر بما آمن به الناس جميعا فهو شاذ في سؤاله شذوذ الممدوح في صفاته. وهكذا يتّخذ الممدوح صورة الذات الكاملة التي تدرك من صفات الأشياء ما لا تدركه الأشياء ذاتها. فالممدوح فوق العلو، و"مفني الفناء"، وهو الضياء المطلق، والنور الدائم. وإذا كانت صورة هذا الممدوح تنطلق من المثل والمشابهة، فما ذاك إلاّ لتتمرّد عليهما، وتستحيل مثالا تسعى الأشياء إلى التشبّه به، فتخرج لذلك من وضعية المشبّه، إلى وضعية المشبه به، ومن صورة النقصان والنسبية، إلى صورة الكمال والإطلاق. غير أنّ صورة الكمال المطلق لا تتحقق في الممدوح إلاّ إذا اجتمع فيه الشيء وضده. ولذلك كان على الصورة أن تمرّ إلى مرحلة أخرى تلتئم فيها الأضداد كيانا موحدا وذاتا فذة لا تضاهى.

ج – مرحلة التضاد والمقابلة

إذا كان الممدوح في مرحلة المجاوزة يقترب من صورة الإله دون أن يدركها، فهو في هذه المرحلة من الصورة يتّخذ حالة الكمال المطلق، حيث تصبح الذّات كيانا تأتلف فيه الأضداد، وتتعانق المتناقضات. ولذلك انبنت بعض الصور في قسم المدح على الجناس، حيث تجتمع المعاني المختلفة والمتناقضة ضمن بناء صوتي واحد. ولعلّ أهمّ صور الجناس في هذا القسم تلك التي تجمع بين

المثل والمثال في البيت (20)، وبين "وجلت" و"وجالا " في البيت (38)، وبين " سألوا و" سألتهم " و" سؤال " في البيت (40). وللجناس صور أخرى أقلّ دلالة على معنى المدح كإلحاح الشاعر على لفظ السرور في البيت (39) ولفظ اللقاء في البيت (42). والذي يهمّنا من هذه الأبيات القائمة على الجناس أنّها تمثل حالة من التقابل على مستوى الصورة بين معنيين في بناء صوتي واحد، يوازيه على مستوى الدلالة اجتماع معنيين متنافرين في ذات واحدة هي ذات الممدوح.

وتبدو صورة التضاد أوضح وأدقّ في ظاهرتين بلاغيّتين عرفتا بقربهما من معنى التضاد نفسه. ونعني بذلك ظاهرتي المقابلة والطباق، وهما ظاهرتان بلغتا من التواتر في ديوان أبي الطيّب حدّا جعل النقاد يجمعون على أنّهما تمثلان خاصيّة هامة من خاصيّات الكتابة الشعرية عنده. وقد أشار طه حسين إلى ذلك قائلا "إنّ المتنبي يحسن المقابلة بين الأضداد كما يحسن المقابلة بين الألفاظ التي يختارها ليدل بها على هذه الأضداد. فإذا تمّت له المقابلة بين المعاني المتضادة وتم الاختيار الحسن للألفاظ التي تدلّ عليها عرف كيف يضعها في مواضعها من النظم. وكيف يلائم بينها وبين ما سبقها وما يلحقها من الألفاظ"[3] والذي يتضح من قول طه حسين هذا، إنّ ظاهرتي الطباق والمقابلة مثلتا وجها من وجوه عناية النقاد بشعر المتنبي. وأنّهما عدّتا من مظاهر حسن النظم في هذا الشعر. ولكن ماهو أثرهما في بناء الصورة في هذه القصيدة ؟

لقد أحصينا في هذا القسم وحده ثمانية عشر بيتا يحتوي على مقابلة أو طباق [4]، في مقابل اثني عشر بيتا لا يحتوي على هاتين الظاهرتين، وهو- كما نرى، عدد ضخم يوضح بما لا يدع مجالا للشك عناية أبي الطيب الخاصة بهاتين الظاهرتين البلاغيتين ونزوعه الواضح إلى اصطناعهما.ولعلّ أهمّ معاني المقابلة في صورة الممدوح

---

[3] - طه حسين طه: مع المتنبي. القاهرة دار المعارف 1986 ط 13.ص 51

[4] - هذه الأبيات هي (ب 18 + ب19 + ب 20 + ب25 +ب26 + ب27 + ب28 + ب30 + ب31 + ب33 + ب35 +ب36 +ب 37 + ب38 +ب41 +ب45 + ب46+ ب47)

في هـذه القصيدة جمعه من ناحية بين صورة المثل وصورة المثال في البيت (20)، وجمعه من ناحية أخرى بين معنى "الأمن" ومعنى "الوجل" في البيتين (37 +38)، ثم جمعه أخيرا بين العطاء والسؤال في البيتين (40 +41). والذي يهمّنا من كل ذلك هو أنّ معنيي المقابلة أو الطّباق يمثلاّن قطبين يمتد البون بينهما مسافة ظلت ذات الشاعر تقطعهما جيئة وذهابا لتصّور الممدوح وتشيد بأفعاله . لذلك تراوحت صورة الممدوح في هذا النصّ بين ما يشترك فيه مع الناس والموجودات، وما به يتفرّد عنهم. فكانت الصورة تبدأ بالمشابهة وتنتهي بالتضاد، وكان المعنى يتغيّر كلّما وصلت الصورة إلى مرحلة التضاد (أنظر الجدول)، فكان التقابل يمثل نهاية الصورة، حيث يدرك الشاعر تفرّد ممدوحه، ويتسنّى له الإحساس بما هو مطلق فيه، فتخرج صورة ذلك الممدوح من انسانيتها الضيّقة المشتركة، إلى ألوهيتها الواحدة الفذّة، حيث تكون الأضداد مؤتلفة كما لم تكن أبدا، أو حيث تجتمع الصفات المتقابلة كما لم تجتمع لإنسان قطّ. وبذلك يكون مبتدأ الصورة ممدوحا مثل الأشياء، ومنتهاها ممدوحا ليس كمثله شيء.

إلاّ أنّ الاستقرار في صورة التضاد لا يدوم للشاعر، لأنّ المعنى سرعان ما يتغيّر. وبتغيّره تعود الصورة من جديد إلى المشابهة ويعود الشاعر إلى دفعها من جديد نحو المجاوزة والتقابل وهكذا يظل الشاعر في حركة جدلية قلقة بين صورة المشابهة وصورة التضاد، وإن شئت فقل بين صورة المثل وصورة المثال، أو قل بين الإنسان بنقصه وخوفه من الموت وقلقه إزاء المصير، وصورة الإله بعظمته وخلوده. وليس الممدوح المتقلّب بين قطبي الصورة هنا سوى وجه آخر لذات الشاعر. وذلك أنّه منذ التحول الذي حدث في المعاني والأساليب(من المقدمة الطللية إلى المدح الفعلي) وقع تماه تامّ بين الشاعر والممدوح فصارت صورة الممدوح تساوى صورة الشاعر المضطربة بين ضعف الإنسان وعظمة الإله[5].

---

[5] – إنّ هذه النتيجة هي التى يمكن أن تفسر لنا عودة الشاعر إلى ضمير المتكلم في البيتين 29 + 30 حيث مزج الشاعر مدحه بالفخر وهي ظاهرة غريبة في شعر المتنبي لا تفهم إلاّ بإدراك هذا التماهي التام بين الشاعر وممدوحه.

خاتمة التحليل

لقد رأينا، من دراسة الديوان كاملا، أنّ صورة الرحيل في شعر أبي الطيب قد مرت بمراحل ثلاث كانت ذات الشاعر في منطلقها جامدة، تتقبّل فعل الزمن، وتقلّب الدنيا بسلبية مطلقة. وقد جعلها ذلك تدرك منزلتها الإنسانية والمتدنية، وتسعى الي تجاوزها عبر فعل الرحيل نفسه، حيث تنسب الذات لنفسها القدرة على تخطي طاقاتها العاديّة، وتحدّي حدود المكان والزمان، لتنتهي رحلتها إلى ضرب من التماهي مع الممدوح في صورة تشبه في كمالها وتعإليها صورة الإله .

وقد انتهى بنا التحليل، في القصيدة التي اعتمدناها أنموذجا، إلى أنّ صورة الرحيل بوعيها وفعلها وغايتها قد انطوت على رحلة الصورة، من المشابهة إلى التجاوز ومن التجاوز إلى التضاد إذ لاشك أنّ في الوعي بالرحيل وعيا بالتشابه بين الذات والاخر ووعيا بالزمن الفاعل في الإنسان والمؤثر في حياته حد الموت . فالشاعر يدرك انسانيته التي تفرض عليه التشابه مع الآخرين في القدرة والمصير. وهذا التشابه هو نفسه الذي يبدو في عمق الصورة مجرّد مرحلة يسعى الشاعر إلى تجاوزها عبر المبالغة، فيضيف إلى صورة المشابهة ما به يتميّز الموصوف عن بقية الموصوفات، ويستوي فردا فذا تماما كما تتجاوز الذات وعي الرحيل في المقاطع الطللية، إلى الفعل في مقاطع وصف الرحلة إلى الممدوح. ولا يقف التماثل بين بنية القصيدة وبنية الصورة عند هذا الحد، وإنّما يتجاوزه ليؤسس تماثلا في الغاية التى إليها تنزع القصيدة، وبها تلتحم الصورة . فالقصيدة، في بنائها الذي رأينا، تصل إلى التماهي، بين الشاعر والممدوح، في هيئة من الكمال المطلق تلتقي فيها الأضداد، وتتعانق المتناقضات. وكذلك الصورة ترتحل عن وجوه التجاوز والمبالغة لتؤسّس من الأضداد أركانها، وتستمد من المقابلة خيلاءها. فبناء القصيدة عند

المتنبي وعي ففعل فغاية، وبناء الصورة عنده مشابهة فمجاوزة فتضاد، وبين البناءين ألفة وتلازم. فالوعي بالرحيل هو في النهاية وعي بالتشابه مع الآخر في المصير، وفعل الرحيل هو، قبل كل شيء، فعل تجاوز وتحد لمصاعب البيداء، وأعباء الرحلة. أمّا غاية الرحلة فهي التماهي مع الذات المطلقة التى تجمع بين المتناقضات وتؤلّف بين المتقابلات .

إنّ هذا الثالوث، المتجذّر في عمق الصورة الشعرية، لهو، في تقديرنا، الأصل الذي تقوم عليه تجربة الحياة الإنسانية التي تفرض على الإنسان أن يفعل في حيز يتجاذبه قطبان متقابلان عموديا : قطب يمثّل القاعدة، وينزع إلى الجمود والإستقرار في المنزلة الإنسانية المحدودة، وقطب آخر يهفو إلى السّماء، وينزع نحو أفق ممتدّ، ويطمح إلى الكمال والقدرة المطلقة. وفي حين اختار عامة الناس القناعة بمنزلة القاعدة، والرضا بالقبوع في قرار الهرم، آثر أبو الطيب السمو إلى المنزلة العليا حيث يتميّز من جمهورالقابعين المكتفين بمنزلتهم الدون، فكانت وسيلته في ذلك الفعل المتحدّي، فعل الرحيل من صورة المثل الذي لاتميّز فيه، ولا خروج عمّا استقرّ في أذهان الناس، إلى صورة المثال الذي تؤسسه المتناقضات، فيستوى وجودا فذا لا يحيط به عقل ولا يسعه تشبيه. ومن البديهي أن ينشأ عن هذا التردد بين المنزلتين قلق وحيرة متواصلين ..ولكن الغريب فعلا هو أنّ هذا القلق قد نفذ في شعر أبى الطيب إلى عمق الصورة فأحدث قلقا أسلوبيا تجلّى في التحوّل المستمر من المشابهة باعتبارها الصورة المعبّرة عن "المثل" والمعقول، إلى المجاوزة والمبالغة، باعتبارهما الفعل في اللغة والتاثير فيها عبر الصور الشاذّة، ومن المبالغة إلى التضادّ باعتباره الجمع بين ما لا يجتمع في العقل، ولا تدركه الأفهام. وهنا تنضاف إلى حيرة أبي الطيّب في الحياة حيرة أخرى إزاء وسائل الشعر وطرائق النظم، فقد عبّر نصّه الذي حلّلنا عن طموح إلى تجاوز صورة المشابهة التي تنبني على العقل وتعتمد التشبيه، إلى صورة تقوم على تحدي العقل نفسه، فتعتمد التضادّ، وتطمح إلى المقابلة. فالشعر عند أبي الطيّب فعل وجود به

يعرض عن صورة المثل إلى صورة المثال، وعن صورة المعقول إلى صورة اللامعقول. ولكنّه مع ذلك لا يوفّق إلى تخطي دائرة المعقول ولا يتجاوز حدودها التي رسمت،لأنّ صورة التضاد في شعره تقف عند المقابلة،و لا مقابلة إلاّ بالمقارنة،ولا مقارنة إلاّ بالعقل.

وهكذا كان المتنبي يبحث عن وجوده بشعر لم يوجد قطّ، إذ لا إبداع إلاّ من نصوص يحفظها الشاعر، ويتأثّر بها، ويعيد إنتاجها في شعره، ولا نصوص في الشعر العربي القديم إلاّ تلك التي تنخرط في المعقول، وتطمح إلى البيان بالتشبيه. لذلك كان ابو الطيب متردّدا في صوره بين المعقول واللاّمعقول كماكان في رؤيته للحياة متردّدا بين منزلة الإنسان ومنزلة الإله. ولو جاز لنا أن نجمع من شعره ألفاظا وقعت تجربته وأحاطت بأزمة الإبداع ومعاناة الشاعر في قصائده، لما خلا أمرنا من أن نقول:[الوافر]

زَوَالُ "الْحَال" يُفْنِيهِ "ارْتِحَالا فَيُبْدِعُ مِنْ هَوَى "الْمِثْلِ" "الْمِثَالا
يَزُولُ الْعَقْلُ عَنْهُ وَلَا يَزُولُ وتَقْتُلُهُ الرُّمُوزُ، ولاَ قِتَالاَ[6]

[6] – هذان البيتان هما جماع الكلمات المفاتيح في القصيدة التي حلّلنا والاستنتاجات الكبرى الواردة في ما قدّمنا من تحليل لها، فهي محاولة لجعل القراءة إبداعا من جنس النصّ يستوعبه إذ يتأوّله، ويعمّقه إذ يتأمّل



خاتمة عامة

وبعد، هل تسنّى لهذه الدّراسة أن تتبيّن الخصائص المميّزة للصّورة عند المتنبّي؟

لا شكّ أنّ عملا في هذا الحجم المحدود وبهذا الموضوع المضيّق، لا يمكن أن يزعم لنفسه الإحاطة بكلّ مميّزات التّصوير الشعري لدى شاعر في حجم أبي الطيّب المتنبّي. والحق أنّ مثل هذه الغاية لم تكن ماثلة في ذهننا ونحن نشرع في هذا العمل. وإنّما كان طموحنا أن نسلّط الأضواء على الرّحيل باعتباره صورة متكرّرة في شعر أبي الطيّب، وأن ننظر فيما إذا كان لهذه الصّورة أثر ما في إبراز رؤية متميّزة للعالم و للوجود.

وقد أمكننا أن نتبيّن - إلى حدّ- ما لصورة الرّحيل عند المتنبّي من طاقة على الالتباس بكل أغراض الدّيوان ومعانيه، وأن نثبت اندراجها ضمن رؤية ترى في الرّحيل وعيا بمنزلة الإنسان في العالم، وفعلا يطمح إلى تجاوز هذه المنزلة، وغاية تبرّر وجود الإنسان، وتمنحه معنى لائقا بطموحه وبحثه. ولا شكّ في أنّ لحضور الرّحيل بهذه المعاني العميقة و الأسئلة الحارقة، دورا كبيرا في تميّز شعر المتنبّي وبقائه حيّا وفاعلا طيلة هذه القرون. ولاشكّ أيضا في أنّ وجود هذه الصّورة يبرّر -إلى حدّ بعيد- التباس نصوص أبي الطيّب بذاكرتنا الأدبية، وقربها من ذائقتنا رغم ما طرأ على هذه الذّائقة من تحوّلات كبرى سواء بفعل التطوّر الطبيعي أو بفعل الاحتكاك بثقافة الآخر (الغربي) تفاعلا وتقليدا، فهما وتعصّبا، قبولا ورفضا...

وقد مكّننا تتبّع هذه الصّور في الأنموذج الذي حلّلنا من شعر المتنبّي من الوقوف على تطابق البناء العام لصورة الرّحيل - وهو في تقديرنا البناء الأغلب على قصائد الدّيوان - مع بناء الصّور الجزئية

داخل كل معنى من معاني النصّ. وقد أملت هذا المعنى وحتّمته، رؤية المتنبّي إلى كيان الإنسان ووجوده، تلك الرّؤية التي تجعل من الإنسان كيانا متأرجحا بين منزلة المثل ومنزلة المثال، وهو أمر جعل الصّور الجزئيّة متأرجحة هي بدورها بين المشابهة والتضاد. وإذا كان الفعل وحده هو الّذي يرحل بالإنسان من منزلة المثل إلى منزلة المثال، فإنّ المبالغة هي وحدها الّتي ترحل بالصّور الجزئيّة من صيغ المشابهة إلى صيغ التضاد. ولا شكّ أنّ في الطّموح إلى صور التضاد بما يحمله من معاني الألوهيّة و الإطلاق، تفسيرا لما لاحظه بعض النقّاد من ولع المتنبّي بالطباق و المقابلة، فقد رأينا الصّور الجزئيّة في القصيدة الّتي حللنا تنتهي كلها تقريبا إلى صور تقوم على تضادّ يرد في شكل مقابلة أو طباق يوهمان باجتماع المتناقضات داخل الذّوات أو الأشياء الموصوفة، ويدفعان التّصوير الشّعري إلى الحدّ الأقصى الّذي يسمح به التّخييل داخل التصوّر البياني الذي كان يحكم الإبداع في الأدب العربي.

ومهما يكن من أمر ما توصّلنا إليه من نتائج بخصوص صورة الرّحيل ورحيل الصّورة في شعر المتنبّي، فإنّ مثل هذه النّتائج تظلّ نسبيّة وناقصة ما لم يقع توسيع دائرتها بالنّظر في صور أخرى لها وقعها وأهمّيتها في ديوان المتنبّي. و من ذلك، على سبيل الذّكر لا الحصر، صورة الدّهر وصورة الموت وهما صورتان كنّا قد تعرّضنا لهما بحكم التباسهما بصورة الرّحيل وتقاطعهما معها ولكنّهما تظلاّن في حاجة إلى مزيد النّظر والتّحليل لتكشفا لنا عن جوانب أخرى ممّا يميّز التّصوير الشّعري لدى المتنبّي...

وقصارى ما نرجوه أخيرا هو أن نكون قد ساهمنا بهذا العمل المتواضع في فتح باب البحث في قضايا الصّورة الشّعرية باعتبارها مدخلا هاما إلى خصوصيّة الإبداع لدى هذا الشّاعر الذي نعتقد أنّنا لم نوفه بهذه الدّراسة إلاّ نزرا قليلا ممّا يستحق من النّظر والتّحليل.

المصادر والمراجع

المصدر

شرح ديوان المتنبي: عبد الرّحمان البرقوقي: (4 أجزاء). بيروت، دار الكتاب العربي، 1986.

المراجع

- ابن برد (بشّار)، الديوان، تحقيق محمّد الطاهر بن عاشور،تونس، الجزائر، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع بالجزائر، 1976، ج 4.
- ابن جعفر (قدامة)، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1978.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عبّاس عبد السّاتر، بيروت، دار الكتب العلميّة، ط1، 1982.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مصطفى السّقا، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، 1932.
- التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، تحقيق محمّد وجيه عبد الحقّ وغلام قادر، كلكتة، 1862.
- الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، القاهرة،1969 (ج 3).

- الجرجـاني (عبـد القـاهر)، أسـرار البلاغـة، تحقيـق هـ. ريتـو، استنبول، مطبعـة وزارة المعـارف، 1954.
- دلائل الإعجـاز، تحقيـق محمّـد رشـيد رضـا، بـيروت، دار المعـارف، (د.ت)
- حسين (طـه)، مـع المتنبـي ،القـاهرة، دار المعـارف، ط 13، 1986.
- الحنّاشـي (يوسـف)، الرفـض ومعانيـه فـي شـعر المتنبـي، تونـس، الـدار العربيـة للكتـاب،ط 2، 1991.
- الخفـاجي (ابـن سـنان)، سرّ الفصاحـة، تحقيـق فـؤاد دوارة، القـاهرة، ط1، 1932.
- أ.أ ريتشـاردز ، فلسـفة البلاغـة، ترجمـة نـاصر حـلاوى وسـعيد الغـانمي، مقـال ضمـن مجلّـة العـرب والفكـر العـالمي، عـدد 13+14، ربيـع 1991.
- عبـد اللـه (محمّـد حسين)، الصّـورة والبنـاء الشـعري، القـاهرة، دار المعـارف، 1981.
- عصفـور (جـابر احمـد)، الصـورة الفنيـة فـي الـتراث النقـدي، القـاهرة، دار المعـارف، 1980.
- عـوض (ريتـا)، بنيـة القصيـدة الجاهليـة، الصـورة الشـعرية لـدى امـرئ القيـس، بـيروت، دار الأداب، 1992.
- القرطـاجني (حـازم)، منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تحقيـق محمـد الحبيـب بلخوجـة، تونـس، دار الكتـب الشـرقية، 1966.
- الكعبـي (المنجـي)، المتنبـي: العظمـة والطمـوح فـي شـعره، تونـس، 1992.
- كمـال الديـن (جليـل)، المتنبـي، ثـورة العقـل العربـي المبـدع، مجلـة الطليعـة، أوت 1981.

- المسدي (عبد السلام)، مع المتنبي بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية، ضمن كتاب قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، تونس، الشركة التونسية للنشر، 1981.
- الواد (حسين)، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، تونس، دار سحنون، ط 1، 1991.
- مدخل إلى شعر المتنبي، تونس، دار الجنوب للنشر، 1991.
- اليافي (نعيم)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، 1982.
- اليوسفي (محمد لطفي)، الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، تونس، الدار العربية للكتاب، 1992.

• المراجع الأجنبية

- J COHEN: Structure du langage poétique. Editions Flammarion. Paris 1966
- G GENETTE: Figures I - III. Editions du Seuil. Paris. 1966
- TODOROV et O DUCROT: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Editions du Seuil Paris 1972.





الـــفـــهـــرس

صـدر في سـلـسـلـة "مـعـالـم الـحـداثــة"

يـديـرهـا عبد الـمجيد الـشـرفي

حسين الواد
تدور على غير أسمائها

الطيب البكوش وصالح الماجري
في الكلمة

على عبد الرازق
الإسلام وأصول الحكم

علي المزغني وسليم اللغماني
مقالات في الحداثة والقانون

محمد الناصر النفزاوي
محمد كرد علي
المثقف وقضية الولاء السياسي

فتحي بن سلامة
تخييل الأصول

الهادي خليل
العرب والحداثة السينمائية

حياة عمامو
أصحاب محمد

رجاء بن سلامة
الموت وطقوسه



اخترنا أن نعرض بهذه الدّراسة عمّا شاع من تلك الأفكار العامّة التي طالما ارتبطت بشعر المتنبي. وآثرنا مباشرة النصّ بحثا عمّا به تدرك خصوصية التجربة الشعرية عند أبي الطيّب. وقد اتبعنا لتحقيق ذلك مسلكا لا يزال يثير قضايا شائكة لأنّه على صلة وطيدة بالمعنى وقضاياه والتأويل ومشاكله.

خالد الوغلاني

أستاذ مساعد بكلية الآداب بسوسة.

الثمن: 3.000 دت

ISBN: 9973-703-63-4 (Coll.)
ISBN: 9973-703-77-4 (Vol.)